

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

FONDÉE LE 4 OCTOBRE 1842

ANNALES

LXXIV

7e SÉRIE. — TOME IV.

FASCICULE UNIQUE.



ANVERS
IMPRIMERIE V. RESSELER, 20, RUE DU PRINCE

1927

Académie royale d'Archéologie de Belgique

Composition du bureau et liste des membres de l'Académie au 1ᵉʳ novembre 1927

PRESIDENT ANNUEL :

M. Louis Pâris.

VICE-PRESIDENT :

M. Alb. Visart de Bocarmé.

SECRETAIRE GENERAL HONORAIRE :

M. Fernand Donnet.

SECRETAIRE :

M. Paul Rolland.

TRESORIER :

M. Em. H. Van Heurck.

CONSEIL

CONSEILLERS SORTANT EN 1928 :

Messieurs

L. Pâris,
Eug. Soil de Moriamé,
H. Pirenne,
Chanoine van den Gheyn,

CONSEILLERS SORTANT EN 1931 :

Messieurs

A. Visart de Bocarmé,
Helin de Loo,
P. Bergmans,
Colonel de Witte.

CONSEILLERS SORTANT EN 1934 :

Messieurs

Fernand Donnet,
J. Destrée,
L. Stroobant,
Paul Saintenoy,
Dr Van Doorslaer.

COMMISSION DES PUBLICATIONS :

Messieurs

L. Pâris,
Fernand Donnet,
P. Bergmans,
P. Saintenoy,
Paul Rolland,
Colonel de Witte.

COMMISSION DES FOUILLES

Messieurs

G. Hasse,
Fernand Donnet,
H Siret,
Dr Van Doorslaer,
Stroobant,
Paul Rolland.

COMMISSION DES FINANCES :

Messieurs

Fernand Donnet,
L. Kintsschots,
V. Tahon.
Em. Van Heurck,
Paul Rolland.

COMMISSION DE LA BIBLIOTHEQUE :

Messieurs

Fernand Donnet,
P. Bergmans,
Hulin de Loo,
L. Pâris.
Paul Rolland.

MEMBRES TITULAIRES :

Messieurs.

1. **Soil de Moriamé, Eug.**, président honoraire du tribunal de 1e instance, Tournai, 45, Rue Royale — 1888*(1883)
2. **Siret, Henri,** ingénieur, Bruxelles, 27, avenue Brugman, — 1839 (1888)
3. **Destrée, Jos.**, conservateur honore aux Musées royaux du Cinquantenaire, Etterbeek-Bruxelles, 123, chaussée St-Pierre. — 1891 (1889)
4. **Donnet, Fernand,** administrateur honoraire de l'Académie royale des Beaux-Arts, Anvers, 45, rue du Transvaal — 1892 (1891)
5. **Saintenoy, Paul,** architecte, Bruxelles, 123, rue de l'Arbre bénit. — 1896 (1891)
6. **de Behault de Dornon, Armand,** sous-directeur hre au Ministère des Affaires étrangères, Bruxelles, 10, rue des Drapiers. — 1896 (1893)
7. **van den Gheyn**, (chanoine), directeur général des Oeuvres Eucharistiques, Gand, 18, rue du Miroir. — 1896 (1893)
8. **Bergmans, Paul,** bibliothécaire en chef et professeur à l'Université, Gand, 29, rue de la Forge. — 1900 (1897)
9. **Stroobaant, L.,** directeur des colonies agricoles de bienfaisance de Wortel et Merxplas. Président de la Société d'archéologie Taxandria, Merxplas. — 1903 (1890)
10. **Pirenne, H.,**, professeur à l'Université, Gand, 126, rue Neuve-Saint-Pierre. — 1906 (1903)
11. **Laenen** (chanoine), archiviste de l'Archevêché, Malines, rue de Stassart. — 1906 (1900)
12. **Kintschots, L.,** Anvers, 74, Avenue d'Italie. — 1906 (1901)
13. **Comhaire, Ch., J.,** Liége, 57, rue des Houblonnières. — 1908 (1894)
14. **Matthieu, E.,** avocat, Enghien. — 1908 (1886)

(*) La première date est celle de l'élection comme membre titulaire. La date entre parenthèse est celle de la nomination comme membre correspondant régnicole.

15. **Van Doorslaer,** (docteur), président du Cercle archéologique, Malines, 34, rue des Tanneurs. 1908 (1906)

16. **Hulin de Loo, G.,** professeur à l'Université, Gand, 3, place de l'Evêché. 1912 (1906)

17. **Coninckx, H.,** secrétaire du Cercle archéologique, 11, rue du Ruisseau, Malines. 1914 (1906)

18. **de Witte, Edg.,** colonel d'artillerie, Bruxelles, avenue Albert, 204 1919 (1903)

19. **Heins, Armand,** artiste-peintre, Gand, 7, rue de Brabant. 1919 (1906)

20. **Van Heurck, Emile,** Anvers, 26, avenue Hélène. 1919 (1911)

21. **Jansen, O. P.,** (chanoine J. E.), curé, Beuzet, près Gembloux. 1919 (1909)

22. **Pâris, Louis,** conservateur en chef de la Bibliothèque royale, Bruxelles, 39, rue d'Arlon. 1919 (1908)

23. **Maere,** (chanoine **René**), professeur à l'Université Louvain, 29, rue des Récollets. 1919 (1904)

24. **Visart de Bocarmé, Albert,** Bruges, rue St-Jean 1920 (1913)

25. **Tahon, Victor,** ingénieur, Bruxelles, 40a, rue Breydel. 1921 (1894)

26. **Van der Essen, L.,** professeur à l'Université, Louvain, 124, boulevard de Tirlemont. 1922 (1914)

27. **Hasse, Georges,** médecin vétérinaire du Gouvernement, Berchem-Anvers, 28, avenue du Cardinal Mercier. 1922 (1910)

28. **Aerschot** (comte d') chef du Cabinet du Roi, envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire, Bruxelles, 40, boulevard du Régent. 1923 (1914)

29. **Sibenaler, J. B.,** St-Josse-Bruxelles, 55, rue Potagère 1923 (1907)

30. **Van Ortroy,** professeur à l'Université, Gand, 20, avenue Clémentine. 1925 (1899)

31. **Capart, Jean,** conservateur en chef des Musées royaux du Cinquantenaire, Woluwe-Bruxelles, 8, avenue Verte. 1925 (1912)

32. **Rolland, Paul,** archiviste de l'Etat, Anvers, rue de Witte, 59. 1925 (1922)

33. **Brassine, Jos.,** bibliothécaire en chef et professeur à l'Université, Liége, rue Nysten, 30. 1926 (1920)

34. **Laurent, Marcel,** professeur à l'Université de Liège, Woluwe-Bruxelles, avenue Parmentier, 40. 1926 (1914)

35. **Terlinden (Vte Charles),** professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, rue du Prince Royal. 1926 (1921)

36. **De Ridder, Alf.,** directeur général au ministère des Affaires étrangères, Bruxelles, avenue Michel-Ange, 5. 1926 (1923)

37. **Lamy (Mgr. Hugues),** prélat de l'abbaye de Tongerloo 1926 (1914)

38. **Lagasse de Locht (chevalier),** président de la Commission royale des monuments et des sites, Bruxelles, chaussée de Wavre, 167. 1926 (1914, 1925)

39 N...

40 N...

MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES.

1. **Siret, Louis,** ingénieur, Bruxelles, 65, avenue Louis Lepoutre. 1888
2. **Cumont, G.,** avocat, Saint-Gilles,(Bruxelles), 19, rue de l'Aqueduc. 1888
3. **La Haye, L.,** conservateur honoraire des Archives de l'Etat, Liège. 1890
4. **Daniels** (abbé **P.**), Hasselt, Béguinage, 1895
5. **Le Grelle** (comte **Oscar**), Anvers, 15, rue des Pinsons. 1896
6. **Nève, Jos.,** directeur honoraire des Beaux-Arts, Bruxelles, 36, rue aux Laines. 1896
7. **Waltzing, J. P.,** professeur à l'Université, Liège, 9, rue du Parc. 1902.
8. **Dubois, Ernest,** directeur de l'Institut supérieur de commerce, Anvers, 36, rue de Vrière. 1904
9. **Zech** (abbé **Maurice**), curé de l'Eglise N. D. du Finistère, Bruxelles, rue du Pont-neuf, 45. 1904
10. **de Pierpont, Edouard,** château de Rivière. Namur. 1908
11. **Alvin, Fred.,** conservateur à la Bibliothèque royale. Ixelles-Bruxelles, rue Elise, 104. 1911
12. **Van Bastelaer, René,** conservateur à la Bibliothèque royale. Bruxelles, 22, rue Darwin. 1911

13. **Des Marez, Guill.**, archiviste de la ville, Bruxelles, avenue des Klauwaerts, 11. 1912

14. **de Marneffe, Edg.** chef de section honoraire aux Archives générales du royaume, Tirlemont, chaussée de Louvain, 28. 1912

15. **Philippen (abbé)**, Anvers, rue Rouge, 14. 1914

16. **Bautier, Pierre**, secrétaire de la Société royale des Beaux-Arts, Bruxelles, avenue Louise, 549. 1914

17. **Bernard, Charles**, avocat, 80, rue Anselmo, Anvers. 1914

18. **De Bruyn, Edm.**, avocat, professeur à l'Institut supérieur des Beaux-Arts, Bruxelles, 33, rue Jean d'Ardenne. 1914

19. **Poupeye, Camille**, Laeken, rue Breesch, 27. 1914

20. **Raeymaekers**, (docteur), directeur de l'hôpital militaire Gand, boulevard des Martyrs, 74. 1914

21. **Verhaegen** (baron **Pierre**), Gand, Vieux quai au bois, 62. 1914

22. **Macoir, Georges**, conservateur au Musée de la porte de Hal, Bruxelles, 25, rue Augustin Delporte. 1914

23. **Paquay** (abbé **Jean**), curé-doyen de Bilsen, (Limbourg). 1920

24. **Brunin, Georges**, Place du Marais, Gand. 1920

25. **Hocquet A.**, archiviste de la ville, rue Rogier, Tournai. 1920

26. **Van den Borren, Ch.**, bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique. Bruxelles, rue Stanley, 55. 1920

27. **Gessler, Jean**, professeur à l'Athénée royal de Louvain. 1921

28. **Tourneur, Victor**, conservateur à la Bibliothèque royale Bruxelles, chaussée de Boitsfort, 102. 1922

29. **Pierron, Sander**, secrétaire de l'Institut supérieur des Arts décoratifs, Ixelles-Bruxelles, 7, rue Jean-Baptiste Colijns. 1922

30. **Leuridant, Félicien**, secrétaire du Cercle archéologique d'Ath, Watermael, avenue de Visé, 118. 1922

31. **Van Puyvelde, Léon**, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, rue Vilain XIIII, 7. 1923

32. **Kervyn de Lettenhove** (baron **Henri**), Ixelles-Bruxelles, rue d'Idalie, 22. 1924

33. **Nelis, Hubert**, chef de section aux Archives générales du royaume, Bruxelles, rue des Palais, 440. 1924
34. **Michel, Edouard**, Bruxelles, 49, rue de Livourne. 1925
35. **de Schaetzen** (le chevalier **Marcel**), attaché au Ministère des Affaires Etrangères, Bruxelles, 134, rue de la Loi. 1925
36. **Delen, A. J. J.**, conservateur adjoint du Musée Plantin-Moretue, Anvers, rue du Saint Esprit, 1925
37. **Lefèvre, O. P.** (le chanoine), archiviste aux Archives Générales du Royaume, Bruxelles. 1925
38. **Duvivier, Paul**, avocat, Bruxelles, 26, place de l'Industrie. 1925
39. **De Puydt, Marcel**, Anvers, 27, avenue Isabelle. 1925
40. **Van Schevensteen**, (D^r^), médecin en chef de l'Institut ophtalmique de la ville, Anvers, Avenue de Belgique, 46. 1926
41. **Courtoy, F.**, conservateur du Musée d'antiquités, Namur, boulevard Frère-Orban, 2. 1926
42. **Puissant** (chan. **Edm.**) Mons, rue Terre du prince, 3. 1926
43. **de Moreau** S. J. (le R. P.), professeur au Collège théolog. et philosophique de la Compagnie de Jésus, Louvain, rue des Récollets, 11. 1926
44. **van de Walle, Baudouin**, Bruxelles, Avenue de la Brabançonne, 20. 1926
45. **Hoc, Marcel**, bibliothécaire à la Bibliothèque royale, Ixelles-Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19. 1926
46. **Velge, Henri**, professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, rue de Turin, 27. 1927
47. **de Borchgrave d'Altena** (comte **Joseph**), attaché aux Musées Royaux du Cinquantenaire, Bruxelles, rue d'Arlon, 90 1927
48. **Le Fèbvre de Vivy, Léon**, juge au tribunal de 1e instance, Dinant, avenue Franchet d'Esperey, 135. 1927
49. N...
50. N...

MEMBRE D'HONNEUR.-

Ladeuze (Mgr.), recteur magnifique de l'Université, rue de Namur, Louvain. 1914

MEMBRES HONORAIRES REGNICOLES.

Messieurs.

1. **Cogels** (baron **Frédégand**), gouverneur honoraire de la province, Anvers, rue de la Justice. 1901
2. **de Renesse** (comte **Théodore**), gouverneur de la province de Limbourg, Beverst, château de Schoonbeek. 1914
3. **Cumont, Franz.**, Corso d'Italia, 19, Rome. 1902
4. **Holvoet** (baron **Georges**), gouverneur de la province d'Anvers, Anvers, longue rue de l'Hôpital. 1925
5. **Berlière O. S. B.**, (dom **Ursmer**), abbaye de Maredsous) (1915) (1903, 1913)
6. **de Loë**, (baron **Alfred**), conservateur en chef honoraire des Musées royaux du Cinquantenaire, Etterbeek, avenue d'Auderghem, 82. (1925)
7. **Delehaye**, S. J. (le R. P.), doyen des Bollandistes, Bruxelles, boulevard Saint-Michel (1926)

MEMBRES HONORAIRES ETRANGERS.

Messieurs

1. **Blok, J. P.**, professeur à l'Université, Leyde, 66, Oude Singel. 1908
2. **Marucchi, Orazio**, archéologue, Rome. 1908
3. **Bulic** (Mgr. **Franz**), directeur du Musée archéologique, Spalato (Dalmatie). 1918
4. **Venturi, Dr Alphonso**, professeur à l'Université, Rome, 33, Via Tabio Massinio. 1908
5. **Ricci, Corrado**, président de l'Institut d'archéologie et d'histoire de l'art, Rome ,11, Piazza Venezia. 1912
6. **Miquet, François**, président de l'Académie Florimontane, Annecy, Vouvray. 1920
7. **de Margerie (S. Ex. P.)**, ambassadeur de la République française, Berlin. 1922
8. **Leynaud**, (S. G. Mgr.), archevêque d'Alger. 1924
9. **Van Kerkwijck, A. C.**, directeur du Cabinet des médailles, La Haye, Nassaulaan, 22 1925

MEMBRES CORRESPONDANTS ETRANGERS.

Messieurs

1. **Beauvois**, Corberon (France). 1880
2. **Philips, J. Henry,** Philadelphie (Etats-Unis). 1884
3. **Wallis, Henry**, Londres, Upper Norwood, Angleterre, 9 Beauchamp Road. 1884
4. **Stein Henry,** archiviste aux Archives nationales . Paris, (France). 1894
5. **Germain de Maidy, Léon,** Nancy (France), 26, rue Heré. 1894
6. **Bredius** (Dr A.), conservateur du Musée de peinture. La Haye (Pays-Bas), 6, Prinsengracht. 1896
7. **Montero, Bélisario,** consul-général de la République Argentine, Berne, 1896.
8. **Santiago de van de Walle**, avocat, Madrid (Esagne). 1896
9. **Dr Lopes**, consul général, Lisbonne (Portugal). 1896
10. **Valentin du Cheylard, Roger,** ancien receveur des domaines, rue du Jeu de Paume, Montélimar, (Drôme), France. 1897
11. **Rocchi Enrico**, colonel du corps du génie italien, Rome (Italie) 1897
12. **Cust, Lionel**, directeur de la National Gallery, Datchethouse Windsor, Datchet (Angleterre). 1898
13. **Geloes d'Eysden** (comte **R. de**), chambellan de S. M. la reine des Pays-Bas, château d'Eysden (par Eysden), Limbourg-Hollandais. 1901
14. **Serra y Larea (de)**, consul général d'Espagne, Paris. 1901
15. **Andrade (Philoteio Pereira d')**, San-Thomé de Salcete (Indes Portugaises). 1901
16. **Avout** (vicomte **A. d'**), Dijon, rue de Mirande. 1901
17. **Vasconsellos** (Dr **José Leite de**), Bibliotheca national, Lisbonne. 1901
18. **Uhagon y Guardamino,** marquis de Laurencin (**Francisco de**), président de la Real Academia dela historia, Madrid, 24, calle de Serrano. 1902
19. **Calore (Pier Luigi)**, inspecteur royal des monuments et antiquités, Torre de Passeri, -Teramo (Italie). 1902

20. **Pereira de Lima, J. M.**, Lisbonne, rue Douradores, 140. 1902
21. **Vasconcellos (Joaquim de)**, directeur du Musée industriel, Celcofeitta, Porto. 1903
22. **Berthelé, Jos.**, archiviste départemental, Montpellier (France), 36, rue des Patriotes. 1905
23. **Fordham** (sir **Herbert George**), Odsey Ashwell, Baldoch, (Werts, Angleterre). 1905
24. **Braun S. J.** (R. P. **Joseph**), Luxembourg. 1908
25. **Mély (F. de)**, Paris, rue de la Trémouille. 1908
26 **Rodière, Roger**, Montreuil-sur-Mer, (France). 1908
27. **Leuridan** (chanoine **Th.**), archiviste du diocèse de Cambrai, Roubaix (Nord France), rue Dammartin, 14. 1908
28. **Baldwin Brown G.**, professeur d'histoire de l'art à l'Université, Edimbourg, George Square, 49. 1906
29. **Vitry, Paul**, conservateur des Musées nationaux, Paris, avenue des Sycomores, 15bis. 1908
30. **Juten, G. C. A.**, (l'abbé), directeur de Taxandria, Ginneken-lez-Bréda. 1908
31. **Holwerda** j[r] (Dr **J. H.**), conservateur du Rijksmuseum van oudheden, Leiden. 1908
32. **Lehman** (D[r]), directeur du Musée suisse, Zurich. 1908
33. **Fayolle** (marquis **de**), président de la Société archéologique de la Dordogne, château de Fayolle par Tocane (Dordogne). 1908
34. **Riemsdyck (B. W. F. van)**, président de la Nederlandsch Oudheidkundig Genootschap, Amsterdam, 21, Hobbemastraat. 1908
35. **Plunkett** (comte **G.**), directeur du Musée des sciences et des arts, Dublin, Upper Fitz Williamstreet. 1908
36. **Friger, Robert**, président de la Société archéologique du Maine aux Talvasières, près Le Mans. 1908
37. **Bauchesne** (marquis **de**), château de la Roche-Talbot par Sablé (Mayenne). 1908
38. **Arlot de Saint Saud** (comte **d'**), château de la Valouse, par la Roche-Calais (Dordogne). 1908

39. **Mâle, Emile,** Paris, rue de Navarre, 11. 1908
40. **Cadalfach, Puig),** architecte, Barcelone, Carrer de les Corts Catalanes, 604. 1909
41. **Thompson, Henri Yates ,** Londres, W., 19, Sportman Square. 1909
42. **Bilsen, J.,** Hull, vice-président du Royal archaeological Institute, Hessle (Yorkshire). 1909
43. **Reber, B.,** Genève, Cour Saint-Pierre, 3. 1909
44. **Gargan** (baron **de),** château de Perch, (Lorraine-France). 1911
45. **Dubois, Pierre,** Amiens, rue Pierre l'Ermite, 24. 1912
46. **Smits** (Dr **Xav.),** secrétaire de la Commission des Monuments du Brabant septentrional, Goirle par Tilburg. 1912
47. **Saint-Léger (Alex. de),** professeur à l'Université, Lille, rue de Paris, 60. 1912
48. **Colenbrander (Herman Th.),** secrétaire de la Commission royale d'histoire, La Haye, Frankenslag, 129. 1912
49. **Van Riemsdyk,** archiviste général honoraire du royaume. La Haye. 1912
50. **Montégut, (H. de),** château des Ombrais, par la Rochefoucauld. 1912
51. **Ferreira Pinto Nineu,** secrétaire de l'Instituto historico et geographico Parahybano do Norte (Brésil). 1912
52. **Jan Kalf,** (Dr), secrétaire de la Rijkscommissie van monumenten, La Haye, Stationlaan, 82. 1912
53. **Esperandieu** (commandant), correspondant de l'Institut, conservateur des Musées archéologiques, Nimes. 1913
54. **Serbat, Louis,** Valenciennes. 1913
55. **Theodore, Emile,** conservateur général des Musées du Palais des Beaux-Arts, Lille, 197, rue Solférino. 1920
56. **Welther, Thimothée,** notaire à Metz. 1920
57. **Lalance,** chef d'escadron, Nancy, rue de l'Atrie, 2. 1920
58. **Prud'homme, I. G.,** musicologue, Paris, rue Lauriston, 9. 1920
59. **Roosval** (Dr **Johann),** professeur à l'Université de Stockholm, Stockholm, 24, Novi Melartstraed. 1920
60. **Liano Roza de Ampudia (Aurelio de),** Oviedo. 1920

61. **Deshouillières, Fr.**, directeur adjoint de la Société française d'archéologie, Paris, 40, rue de la Tour. 1920
62. **Thiolier, Noël**, St-Etienne (Loire), 10, rue du Général Foy. 1920
63. **Urquhard, M. F. F.**, professeur d'histoire, Baliol College, St-Gilles, Oxford. 1920
64. **Bauchond, Maurice**, avocat, Valenciennes. 1920
65. **Cagnat, H.**, professeur au Collège de France, Palais de l'Industrie, Paris, rue Mazarine, 3. 1920
66. **Prou, Maurice**, directeur de l'Ecole des Chartes, Paris, rue Madame, 75. 1920
67. **Reinach, Salomon**, conservateur du Musée de St-Germain-en-Laye, membre de l'Institut, Boulogne-sur-Seine (Paris), avenue Victor Hugo, 16. 1920
68. **Martha, Jules**, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université, Paris (VI) 16, rue de Bagneux. 1920
69. **Rovere (Dr Lorenzo)**, Turin, 52, Corso Montevecchio, 1920
70. **Banchereau, Jules**, Orléans, 6, quai Barentin. 1920
71. **Lazaro, José**, Madrid, Serrano, 114. 1921
72. **Pfilster, Christian**, doyen de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg. 1921
73. **Rocheblave, Samuel**, professeur d'histoire de l'art, à l'Université de Strasbourg. 1922
74. **Matthis, Charles**, correspondant du Ministère de l'instruction publique, Niederbronn-les-bains, rue de la Victoire. 1922
75. **Dornellas (Alfonso de)**, Patentes-Lisbonne, Travessa de S. Sebastio, 11. 1922
76. **N. M. Balanos**, directeur du service de conservation des monuments antiques et historiques, Athènes, place St-Georges, 7. 1922
77. **Forrer (Dr R.)**, conservateur du musée des antiquités préhistoriques gallo-romaines et mérovingiennes, Palais de Rohan, Strasbourg. 1922
78. **Aubert Marcel**, directeur de la Société française d'archéologie, Paris (VII), cité Vaneau, 8. 1925

79. **Brehier, L.**, professeur à la Faculté des lettres de Clermont-Ferrand, Chamalières (Puy de Dôme), avenue de Royat, 12. 1925

80. **Andrieu (colonel)**, Dijon, boulevard Thiers, 27. 1925

81. **Hoynck van Papendrecht, A.**, conservateur du Musée d'Antiquités, Rotterdam, Mathenesserlaan, 226. 1925

82. **Réau, Louis**, président de la Société de l'Histoire de l'Art français, Paris (XVI), rue de la Faisanderie, 54. 1925

83. **Vaes (Mgr)**, secrétaire de l'Institut historique belge, Rome, Piazza Rustticuci. 1926

84. **Malcom Letts**, London N. W., 11, West Heath Drive, 27. Golders Green. 1927

85. **Schaeffer**, conservateur au Musée préhistorique et gallo-romain de Strasbourg. 1927

86. **Lacoste, Paul**, professeur à l'Institut des Sciences sociales de l'Université de Lille. 1927

Les Listes exécratoires du Moyen Empire Egyptien

Situés au carrefour de deux continents, les Egyptiens furent amenés, par la force des choses, à entretenir des rapports continuels avec les peuples environnants. Tantôt ils devaient repousser les tentatives d'invasion de nomades turbulents, tantôt ils éprouvaient le besoin d'entrer en relations commerciales ou diplomatiques avec les roitelets d'Afrique et d'Asie; parfois même, les Pharaons, conscients de leur supériorité, entreprenaient des guerres de conquête soit au Sud soit au Nord de leurs états.

Depuis l'époque de la I° dynastie, c'est à dire depuis 3.500 avant J.-C. (suivant les calculs les plus modérés) nous pouvons suivre, sur des monuments épars, les étapes de ce mouvement impérialiste; et, à l'époque de la IV° dynastie, qui a vu les règnes des Chéops, des Chéphrem et des Mycérinus, l'empire égyptien devait étendre ses frontières dans des proportions considérables.

Ces campagnes continuelles contribuèrent certainement à élargir l'horizon des Egyptiens, et, de fort bonne heure, leur notions géographiques sur le proche Orient et sur la Nubie durent se préciser.

Quels sont ces peuples avec lesquels les Egyptiens entrèrent en contact?

Bien avant le moment où les Pharaons se lancèrent dans la politique de conquête, peut être avant la première dynastie, les Egyptiens désignaient l'ensemble des populations du monde

connu sous le nom de : «Neuf Arcs». On y voyait au premier rang les populations de l'Egypte, celles de la Terre du Nord et celles de la Terre du Sud. Venaient ensuite les populations limitrophes de l'Egypte proprement dite: les *Hanebou* [hieroglyphs] les *Shatiou* [hieroglyphs], les *Sekhtiou-im* [hieroglyphs], les *Pedjtiou-shou* [hieroglyphs], les *Tehenou* [hieroglyphs], les *Iounou-setet* [hieroglyphs], et les *Mentiou-nou-Setet* [hieroglyphs]. (1)

Déjà sous l'Ancien Empire égyptien, cette classification archaïque n'a plus d'importance réelle : les « 9 Arcs » ne figurent plus que dans des textes religieux et poëtiques, où la tradition se manifeste davantage.

Chose curieuse, les listes des « 9 Arcs » qui se rencontrent au Nouvel Empire, comprennent souvent des noms nouveaux, de façon que finalement l'expression « les 9 Arcs » englobe en réalité 14 ou 15 peuples différents.

Aux époques plus récentes, les « 9 Arcs » désignent d'une manière générale les ennemis de l'Egypte. Les Egyptiens eux-mêmes avaient de la peine à préciser l'habitat de chacun de ces peuples (2)

* * *

A cette classification archaïsante de peuples, succède de bonne heure une répartition plus logique, dont les éléments, sont d'ailleurs empruntés à la liste des « 9 Arcs » (3).

Il semble que l'horizon des Egyptiens se soit élargi et précisé. Toujours est-il qu'à partir de l'Ancien Empire on adopte le plus souvent un classement de peuples correspondant aux

(1) D'après R. Lepsius, Denkmäler aus Aegypten und Ethiopen, Berlin, 1849-58, vol III, pl. 77.

(2) Par exemple, dans les Inscriptions du Temple d'Edfou.

(3) L'exemple le plus ancien de cette nouvelle répartition nous est fourni par les inscriptions et les scènes du temple funéraire de Sahoura datant de la V[e] dynastie.

quatre points cardinaux. Nous en saisissons déjà la notion dans un passage significatif des textes des pyramides (4). Le pharaon, identifié au dieu Horus, prononce les paroles suivantes:

«Je n'ai pas permis que (le Dieu Toum, créateur du monde), obéisse aux Occidentaux ;
«Je n'ai pas permis qu'il obéisse aux Orientaux ;
«Je n'ai pas permis qu'il obéisse aux Méridionaux;
«Je n'ai pas permis qu'il obéisse aux Septentrionaux;
«Je n'ai pas permis qu'il obéisse aux hommes du centre de la terre ;
«Mais il obéit à Horus (le pharaon identifié à Horus)».

Tous les peuples du monde étaient donc répartis, suivant leur habitat, en trois ou quatre groupes, dont les noms sont emprunté aux «9 Arcs». Ceux du sud étaient les *Iountou-em-ta Set*, (les Troglodytes), ; ceux de l'est étaient les *Mentiou-em-Setet*. (les Asiatiques) ; ceux de l'Ouest étaient les *Hatiou-a-em Tehenou* (les Lybiens), . Il faut y ajouter les *Ha-nebou* , que certains textes de l'Ancien Empire signalent comme habitant le nord du Delta; plus tard cette appellation désignera les populations de la Méditerranée.

Ces divisions conventionnelles se sont maintenues au cours des âges dans leurs grandes lignes; mais, comme nous le verrons, les noms des peuples changeront quelque peu, probablement à la suite de migrations nouvelles.

* * *

Avant de passer à ce point de notre exposé, rétablissons brièvement le cadre historique dans lequel nous devons situer les textes exécratoires dont il sera question.

(4) Sethe, Pyramidentexte Spruch 587 (Pyamide de Pepi II).

A la fin de l'Ancien Empire (vers 2475 avant J.-C., suivant la chronologie courte), le pouvoir central se relâche en Egypte: les gouverneurs de province ont rendu leurs fonctions héréditaires, et manifestent de telles velléités d'indépendance que les Pharaons voient leur prestige diminuer. Aussitôt les peuples étrangers, mais surtout les Asiatiques, se révoltent contre leurs anciens conquérants et s'abattent sur la vallée du Nil, attirés sans doute par la richesse du pays. Il est même fort probable que des Asiatiques imposèrent leur domination pendant de longues années et fournirent les rois d'une ou de plusieurs dynasties.

Cependant l'Egypte, déchirée et morcelée entre les gouverneurs de province, tâcha d'unir ses efforts pour expulser l'ennemi commun. La tentative fut couronnée de succès, et, une fois de plus, l'Egypte appartint aux Egyptiens .

Mais, à ce moment se présenta un nouveau sujet de discorde. Le mouvement de libération avait été dirigé par plusieurs nomarques, qui, chacun, prétendirent posséder des titres à la royauté. A la guerre de libération succéda une guerre civile qui devait mettre aux prises différentes confédérations de nomarques. Il se forma deux factions principales, dont aucune ne prétendait s'incliner devant l'autre.

L'une de ces confédérations était dirigée par les princes d'Hermonthis (actuellement Erment, au Sud de Thèbes). A l'origine, ceux-ci avaient pris le titre de«Gardiens de la Porte du Sud». Bientôt ils parvinrent à jouer un rôle prépondérant et à établir leur domination sur toute la Haute Egypte; finalement, ils renversèrent les rois d'une ancienne dynastie, qui régnait au Nord, à Héracléopolis. Depuis lors ils s'arrogèrent le titre de rois de Haute et de Basse Egypte: ce sont les Intef et les Mentouhotep de la XI[e] dynastie, dont nous retrouvons les sépultures à Thèbes. Le tombeau, ou plutôt le cénotaphe de Mentouhotep III (ou IV) à Déir-el Bahari est particulièrement caractéristique.

Cependant cette dynastie ne devait pas se maintenir longtemps, et déjà, pendant le règne de certains de ces pharaons,

nous remarquons que plusieurs fonctionnaires parviennent à occuper une situation tellement importante, que la puissance du roi devait en être fatalement amoindrie. Ainsi, un certain Amenemhat, vizir du roi Mentouhotep III Nebtaouira, entreprend une expédition mémorable dans l'Ouady-Hammamât (entre Coptos et la Mer Rouge), en vue de rapporter des blocs de pierre destinés au sarcophage royal; il se trouve à la tête d'une équipe de 10.000 ouvriers : « Jamais chose semblable n'avait été faite depuis le temps des dieux» dit une inscription.

Cette expédition s'accompagna de toute espèce de prodiges: une gazelle, raconte le texte, courut devant le détachement d'ouvriers, et déposa son petit sur le bloc qui convenait pour servir de couvercle au sarcophage. Plus tard, comme l'eau venait à manquer, une pluie torrentielle remplit un puits jusqu'au bord. Ces prodiges furent naturellement attribués au dieu local, Min de Coptos. Il se peut toutefois qu'Amenemhat vit son prestige augmenter par le fait même.

Il porte le titre de «prince héréditaire, comte, gouverneur de la ville et vizir, chef de tous les nobles de l'administration judiciaire, inspecteur de tout ce que donne le ciel, que crée la terre, qu'apporte le Nil, inspecteur de toute chose dans tout le pays, le vizir Amenemhat» (5). Il s'intitule encore «favori du roi, directeur des travaux, distingué dans son office, grand en son rang, occupant un poste éminent dans la maison de son seigneur, commandant le corps des fonctionnaires, chef des dix cours de justice, jugeant le peuple et la plèbe, instruisant les procès; devant qui les grands viennent en s'inclinant, et tout le pays en se prosternant; dont les fonctions sont exaltées par son maître; son favori comme gardien de la porte du sud, conduisant pour lui des millions d'habitants afin d'accomplir pour lui le désir de son cœur dans ses monuments qui subsisteront sur la terre; grand du roi de Haute Egypte, grand du roi de Basse Egypte, directeur du palais...; jugeant avec impartialité,

(5) Breasted, Ancient Records, Chicago 1906, vol. I. par. 434, 438, 456

gouverneur de tout le sud ;qui est informé de ce qui est et de ce qui n'est pas; dirigeant l'administration du maître des deux terres; zélé de cœur pour accomplir les missions royales; commandant ceux qui commandent, dirigeant ceux qui inspectent; le Vizir du roi en ses audiences, Amenemhat.» On serait parfois porté à établir un parallèle entre un personnage de cette importance et les maires du palais de l'époque mérovingienne. Au moment où nous sommes, le vizir en question ne manifeste encore aucun esprit de révolte vis à vis de son maître; il reconnaît son autorité, et se présente comme l'exécuteur de toutes ses volontés. Mais le fait même de sa prééminence sur tous les autres fonctionnaires constituera un danger pour la royauté.

Et de fait, une dizaine d'années plus tard, qui voyons nous au pouvoir sur le trône des Mentouhotep? Un personnage du du nom d'Amenemhat qui porte non plus le titre de Vizir, mais bien celui de Pharaon, et dont les descendants s'illustreront pendant plus de deux siècles comme rois de Haute et de Basse Egypte. La question est de savoir qui est cet Amenemhat. Est-ce le même personnage que le Vizir de Mentouhotep, ou ne devons nous voir ici qu'une simple coïncidence de noms ? Le document qui nous occupe permet de jeter quelque lumière sur ce point important de l'histoire égyptienne.

* * *

En 1925 deux égyptologues allemands, K. Sethe et H. Schäfer, achetaient à Thèbes, chez un antiquaire, près de 300 fragments de vases en poterie portant des textes hiératiques. Ceux-ci devaient dater, d'après l'écriture et l'orthographie, du début du Moyen Empire. Les deux savants ne se rendirent pas immédiatement compte de l'importance de ces textes. Mais, les ayant étudiés plus à loisir au musée de Berlin, Sethe parvint à reconstituer une centaine de vases et à en déchiffrer les textes qu'il a publiés récemment dans les «Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften» (6)

(6) Abh. der pr. Ak. der Wiss. 1926 — Philologische Historische Klasse, Nr 5.

Ces vases brisés fournissent un exemple d'un curieux usage. Il est probable que, lors des funérailles royales, on exécutait, entr'autres cérémonies, le rite magique que voici: on inscrivait sur des vases, présentant des surfaces planes, des listes de peuples, de chefs et de personnages, contre lesquels le pharaon avait eu à lutter ou dont il redoutait la présence en Egypte. Se fondant sur ce principe de magie qui veut que le semblable produise le semblable, que l'image ou l'inscription équivaillent à la réalité exprimée, les prêtres mettaient en pièces ces vases à inscriptions; l'on ne doutait pas que, par le fait même, l'influence mauvaise des personnes nommées dans les textes, ne fût détruite ou fortement amoindrie.

Heureusement pour nous, les tessons de poterie n'ont pas été suffisamment détruits pour que, grâce à la sagacité et à la patience de Sethe, les documents n'aient pu être intégralement reconstitués.

* * *

Nos textes exécratoires comportent deux parties: la première donne la liste de peuples étrangers, la seconde désigne des personnages égyptiens jugés dangereux.

Pour la clarté de l'exposé nous débuterons par cette dernière partie. Nous y lisons d'abord l'énumération des classes sociales qui ourdiraient quelque complot «contre la personne royale» en l'occurence un des Mentouhotep de la XI[e] dynastie. Il faut donc supposer qu'à cette époque, la situation était fort troublée en Egypte. En effet, si nous consultons les textes littéraires contemporains, nous constatons qu'il en était bien ainsi. A preuve ces paroles d'un vieux sage:

« Voyez donc: des choses arrivent qui n'étaient jamais advenues dans le passé: le roi est enlevé par les plébéiens. Ceux qui étaient ensevelis comme des faucons divins sont dans de (simples) cercueils. Ce que cachait la pyramide est mainte-

nant vide. Quelques hommes sans foi ni loi ont dépouillé le pays de la royauté. Ils en sont venus à se révolter contre l'Uraeus qui défend Ra et pacifie les deux terres. Le secret du pays, dont les limites sont inconnues, est divulgué; la Cour est renversée en une heure...... Le serpent (divin, protecteur du Palais) est enlevé de sa cachette. Le secret des rois de Haute et de Basse Egypte est divulgué.» (7).

Nos formules exécratoires font précisément mention de ces personnages «qui se rebellent, qui ourdissent des complots, qui combattent, qui méditent des combats, qui méditent des rébellions; tout rebelle qui songe à se rebeller dans cette terre entière».

Mais nos textes sont plus explicites encore, et les personnes dont les noms suivent sont particulièrement visées par les malédictions royales.

Ici l'exécration est nettement exprimée: «Que meure Ameni, le père nourricier de Satbastet, le maître de la cour de Sathathor...» Suivent des formules semblables où sont visés des personnages qui se nomment Ameni, Senousert et Sehetepibra. Or ce sont là les noms des rois de la XII° dynastie: Ameni n'est que l'abréviation du nom d'Amenemhat, Senousert est le nom que les Grecs ont rendu par Sésostris. Chacun d'eux porte ici le titre de «nourricier» et de «maître du palais» de princesses dont nous ne connaissons pas les noms par ailleurs, mais qui, sans aucun doute, sont des filles ou des parentes des Mentouhotep de la XI° dynastie. Grâce à ces données il nous est permis d'entrevoir ce qui provoqua l'élévation des Amenemhat. Ils parvinrent probablement à gagner la faveur des princes de la XI° dynastie au point d'être chargés, de l'éducation de leurs filles. Nous pouvons même supposer qu'au moment propice, ils ont fondé leurs prétentions au trône sur un mariage avec une

(7) A. H. Gardiner, Admonitions of an Egyptian Sage, Leipzig 1909, VII, 1—5.

princesse du sang. Nous restons évidemment dans le domaine de l'hypothèse, mais la solution proposée ici cadrerait bien avec les usages de la cour égyptienne.

Le «sage» que j'ai déjà cité, nous représente cette usurpation comme la planche de salut dans le désarroi où se débattait l'Egypte. Il prend le ton prophétique: «Un roi viendra du sud, qui s'appelle Ameni... Il prendra la couronne blanche et portera la couronne rouge, et les deux seigneurs (les dieux Horus et Seth) qui l'aiment, se complairont en lui... Réjouissez-vous, hommes qui vivrez en son temps! Le fils d'un homme (de qualité) retrouvera (sous son règne) la considération pour son nom à jamais. Ceux qui veulent faire le mal et méditent l'hostilité, qu'ils rabaissent leur bouche, par crainte de lui... Le droit reprendra sa place, et l'injustice sera chassée dehors. Bonheur à qui verra ces choses et qui servira ce roi!»

La suite des événements confirma pleinement cette prophétie. Pendant la période du Moyen Empire, les rois thébains rendirent à l'Egypte l'ordre et la prospérité, tant dans l'administration interne que dans la politique extérieure. Les campagnes glorieuses se sucèdent sans interruption sous tous les règnes, et les frontières sont «élargies» plus encore que sous l'Ancien Empire.

* * *

De la sorte nous sommes amenés à parler plus en détail des listes de peuples étrangers, qui forment la première partie de nos textes exécratoires. Ces listes sont dressées suivant un ordre fort simple: elles citent succesivement des ennemis du sud, les ennemis de l'est et les ennemis de l'ouest. Mais, fait digne de remarque, les noms des peuples étrangers ont changé. Ce ne sont plus ceux qui étaient courants sous l'Ancien Empire : il semble qu'à la faveur d'émigrations et de bouleversements ethniques, des races ou des tribus nouvelles se soient déplacées jusqu'au frontières de l'Egypte. Si notre document n'a pas

comme but immédiat de nous éclairer sur ces migrations, du moins pouvons-nous en tirer des déductions intéressantes à leur égard. Commençons par les peuples du sud, c'est à dire ceux qui habitent la Nubie et le Soudan.

Ces populations comprennent non plus seulement les Troglodytes (les *Iounou-em-Set)*, mais la tribu principale est celle du pays de *Kash*, ce qui équivaut au *Koush* de la Bible. C'est la première fois que ce nom apparaît dans l'histoire: sous le Nouvel Empire il prendra une très grande importance. Il est probable que ce peuple se distingue à la fois des *Iounou* et des *Nehesiou:* rappelons qu'il n'est pas question de nègres dans l'iconographie égyptienne avant le Nouvel Empire. Les peuples du Sud sont énumérés plus complètement et l'on se rend compte que les Egyptiens les connaissaient très bien: pour un certain nombre de tribus ,le texte ne donne pas seulement le nom du chef, mais aussi le nom du père et de la mère de celui-ci. Enfin, le nom de chaque chef est accompagné régulièrement de la mention: «tous les associés qui sont avec lui».

Un paragraphe particulier est consacré aux *Madjoi,* tribu apparentée aux Bischarins actuels et qui habitait entre Coptos et la Mer Rouge. Plus tard les Egyptiens s'adresseront à elle pour former un corps de police chargé de l'ordre intérieur ; le mot *Madjoi* deviendra synonyme de gendarme. La liste complète fournit le nom de 26 peuples, dont six seulement peuvent être identifiés avec quelque probabilité. Les textes plus récents signalent généralement des tribus différentes. Ces variations et ces transformations tendent à prouver que les populations de Nubie étaient en grande partie nomades, et changeaient d'habitat d'un siècle à l'autre.

La liste des peuples est suivie d'un paragraphe où sont signalés les crimes dont les Africains peuvent se rendre coupables.

« Ceux qui se révolteront ;

« Ceux qui ourdiront des complots ;

« Ceux qui combattront ;

« Ceux qui méditeront des combats ;

« Ceux qui méditeront la révolte dans cette terre entière.» C'est ce que Sethe appelle «la formule de rébellion».

* * *

Après cela, passons aux ennemis de l'Est, c'est à dire aux barbares de Palestine et de péninsule du Sinaï.

Ici aussi le nom qui désigne l'ensemble de ces populations n'est plus le même que sous l'Ancien Empire. Les *Mentiou-em-Setet* apparaissent encore parmi les alliés et les confédérés des peuples de l'est; mais les populations principales sont appelées les *Aamou;* ils sont désignés au moyen du bâton de jet: 𓌙

Il s'est peut-être produit une transformation à la fin de l'Ancien Empire: les *Aamou-heriou-sha* (les «Asiatiques qui sont sur les sables») sont connus depuis l'Ancien Empire. Mais, à l'époque qui nous occupe, ils semblent jouer un rôle plus important.

Pouvons-nous reconnaître ici un nouveau progrès de l'élément sémitique dans l'Asie antérieure? Tous les noms de lieux qui figurent dans nos listes sont certainement d'allure sémitique; il est donc permis de supposer que des populations sémitiques étaient établies dans ce pays depuis un certain temps. Elles devaient être apparentées aux Cananéens et aux Amorrites qui vivaient en Syrie et en Palestine apparemment depuis le XXVe siècle avant J.-C. Pour les populations asiatiques, les données sont beaucoup moins complètes que pour celles de l'Afrique: nous sommes en droit de supposer que les Egyptiens ne songeaient pas encore à étendre leurs conquêtes de ce côté : leur politique impérialiste s'y développera surtout au Nouvel Empire.

Cette partie de la liste se divise en deux sections: dans la première sont cités les noms des chefs de quatorze peuplades. Ces énumérations offrent cette particularité que dans presque tous les cas, une même tribu compte trois ou quatre chefs. Sethe émet la suggestion très vraisemblable que ces peuplades devaient vivre sous un régime oligarchique, semblable à celui

que constituait le collège des suffètes à Carthage. Cinq cents ans plus tard, à l'époque des lettres de Tell-el-Amarna nous ne trouverons plus rien qui rappelle cette forme de gouvernement.

Parmi les noms de ces personnages, un certain nombre commence par le mot *ham*, qui est sémitique, et que nous lisons également dans d'autres textes égyptiens à peu près contemporains; ainsi dans le conte de Sinouhit il est parlé du chef de tribu *Neschi* fils d'*Hamou*.

Dans la deuxième section, le rédacteur des textes désigne d'une manière plus générale les habitants de toutes les villes et régions susmentionnées, et en ajoute même quelques nouvelles.

Après les avoir signalés sous le nom générique de *Aamou*, il cite la ville de Byblos (qui figure dans son orthographe ancienne et récente): les fouilles de P. Montet ont établi les attaches de ce port de mer avec l'Egypte, depuis l'Ancien Empire: mais à l'époque qui nous occupe, la ville paraît être retombée entre les mains des Asiatiques.

Des dix-huit noms de villes ou de tribus qui suivent, c'est à peine si nous pouvons en identifier cinq ou six.

Nous y voyons figurer *Palaetyrus* (située entre Sarepta et Tyr) sous le nom de *Iouati* et la tribu cananéenne des *Hanakim* ou Enacites, que les Hébreux rencontrèrent lorsqu'ils s'établirent en Palestine. Le pays des *Shoutou* est probablement le même que celui des Sémites représentés dans une tombe de Bénihassan. Enfin Sethe identifie *Iskanou* avec Ascalon, et fait entrevoir la possibilité que *Aouashamem* pourrait bien être Jérusalem, mais la preuve archéologique fait encore défaut. Si celle-ci était fondée nous aurions le nom des deux chefs de Jérusalem, deux mille ans avant notre ère: *Jikaham* et *Setanou*. Rappelons-nous que Jérusalem n'est citée pour la première fois que dans les textes de Tell-el-Amarna avec son chef *Arta-khepa*.

Avant la formule de rébellion, en tout point semblable à celle des Africains, le texte cite encore «les héros, les coureurs, les alliés, les confédérés» des tribus susmentionnées; et ce n'est

que tout à la fin que nous retrouvons les *Mentiou-em-Setet*, qui paraissent ne plus occuper une place bien importante.

* * *

Passons enfin aux Libyens qui clôturent la liste des peuples étrangers. Ici les indications sont encore plus brèves que pour les Asiatiques.

La liste donne deux noms de peuples: en premier lieu vient le nom ancien: les *Hatiou-a-n-Tehenou*, les «chefs des *Tehenou*» qui sont probablement l'ancienne population hamitique, connue depuis les débuts de l'Ancien Empire. Nous lisons ensuite le nouveau nom des peuples de l'ouest: les *Temehou*, qui semblent bien distincts des *Tehenou* cités précédemment. Ce sont probablement des envahisseurs venus du Nord, que les peintures nous représentent avec des cheveux blonds. On cite «leurs chefs» d'une manière générale, et cette troisième partie se termine par la formule de rébellion.

* * *

Malgré le caractère rebutant de ces listes officielles, qui n'offrent même pas l'intérêt d'un itinéraire stratégique, l'importance de ces textes n'échappera ni aux égyptologues, ni aux orientalistes en général. D'une part ils jettent quelque lumière sur les causes qui entraînèrent un changement de dynastie en Egypte au début du Moyen Empire. D'autre part ils fournissent la première table ethnographique que nous connaissions. L'Egyptien, se considérant comme placé au centre du monde, se tourne successivement vers le Sud, l'Est, et l'Ouest, énumérant chaque fois les peuples ennemis.

Si cette liste ne peut pas nous rendre actuellement de grands services pour l'identification des peuples cités, la faute en incombe aux orientalistes, qui ne sont pas encore parvenus à retrouver tous les anciens sites de Palestine et de Syrie. Peut-être de nouvelles fouilles, comme celles de P. Montet à Byblos et de F. Petrie à Gezer viendront-elles compléter nos notions à ce sujet.

Dans le domaine de l'archéologie, les comparaisons et les parallèles sont souvent trompeurs: mais songeons que les listes étudiées sommairement ici, sont de sept cents ans au moins antérieures à la table ethnographique de la Genèse. Certes, le but qui a présidé à l'établissement de cette dernière est bien différent de celui des rédacteurs égyptiens du Moyen Empire; chez les uns il s'agissait de n'oublier aucun ennemi de l'Egypte, chez les autres règnait le souci de rattacher tous les peuples connus des Hébreux aux trois grands tronçons primitifs.

Des documents de cette envergure et de cette précision sont rares dans la littérature orientale, surtout aux périodes les plus anciennes. Ils permettront peut être un jour de reconstituer avec plus de certitude les grands mouvements des peuples, et montreront que des relations internationales existèrent en Orient depuis les époques historiques les plus reculées.

B. VAN DE WALLE.

Janvier 1927.

POST-SCRIPTUM.

Depuis que cette communication a été présentée à l'Académie Royale d'Archéologie a paru dans **Syria, VIII** (1927) pp. 216-233, un article important de R. Dussaud intitulé: «Nouveaux renseignements sur la Palestine et la Syrie vers 2.000 avant notre ère.»

L'auteur «n'envisage dans les textes déchiffrés et traduits par M. Sethe que ce qui concerne l'Asie». Il propose une douzaine d'identifications nouvelles qui s'ajoutent aux six identifications établies par Sethe. Voici les rapprochements les plus intéressants:

Iwati serait la Tyr continentale;

Shoutou correspondrait aux **Soutou** cité dans les lettres de Tell-el-Amarna ;

Iymour serait la désignation des Amorrhéens ;

Iyamout équivaudrait à **Yarmout**, désignation de deux localités de Palestine, l'une en Juda, l'autre en Issachar (Tell-Irmid) ;

Isinou serait **Ashna** (Josué, XV, 33, 43) ou **Yeshanah** (II Chron., XIII, 19) ;

Demityou désignerait la Tyr insulaire;

Iahnou serait **Ayyalon** ou **Elou**;

Iysipy serait **Yasif**, à l'Est de St-Jean d'Acre.

B. v. d. W.

Du rôle des Armoiries dans les vitraux

Il n'est pas d'homme un peu sérieux qui ne se soit senti ému en entrant dans nos anciennes églises gothiques. Pour peu qu'il ait quelque goût pour les arts, quelqu'inclination pour l'étude et l'admiration des belles choses, il s'arrête surpris et il comprend la grande justesse de cette parole de Napoléon Ier visitant la cathédrale de Chartres : « Un athée doit se sentir mal à l'aise ici». Ce qui m'a toujours semblé contribuer pour une grande part à faire naître en nous ce sentiment d'émotion profonde et d'instinctif recueillement, c'est le jour doux et voilé, la teinte vague et indécise que les fenêtres à verres peints répandent dans les nefs. Toutes les formes se noient comme dans une atmosphère attiédie, les angles s'adoucissent, ce qui pourrait être dur ou heurté se fond légèrement et le temple entier, depuis les arrêtes de ses voûtes jusqu'aux recoins de ses chapelles, semble éclairé d'une lumière à peine naturelle. Qui n'est entré quelque jour dans une de ces antiques cathédrales au moment où le soleil couchant envoyait à travers les vieux vitraux de ses fenêtres des rayons colorés de toutes les nuances du plus bel arc-en-ciel ? Et qui n'a vu alors ces rétables sur lesquels tout un monde semble se mouvoir et vivre, ces chaires de vérité magnifiquement sculptées, se couvrir de mille teintes de pourpre et d'or, ces antiques statues taillées dans la pierre et le marbre se parer de manteaux d'azur et d'écarlate? C'est là le vrai moment pour visiter une église, c'est surtout le moment favorable pour aller admirer et étudier les verrières. Le grand

soleil en effet, en faisant se noyer tout le vitrail dans quelques teintes particulièrement éclatantes nuit à l'effet d'ensemble et fait disparaître la beauté des détails.

C'est à ces verrières peintes que je veux m'arrêter un moment aujourd'hui, non point pour en faire l'histoire tout entière ce serait au-dessus de mes forces, mais pour dire quelques mots d'une partie peu explorée encore de l'histoire de la peinture sur verre.

On s'est beaucoup occupé depuis quelque temps surtout de cette branche de la peinture. En Allemagne, en France, en Angleterre, sans parler de la Belgique, on compte un nombre assez considérable de savants qui ont traité cet intéressant sujet et il serait téméraire de ma part de vouloir revenir sur ce que d'autres ont déjà dit avec une autorité plus grande et une science devant laquelle il ne me reste qu'à m'incliner. Aussi telle n'est pas mon intention. Mais si les uns nous ont introduits jusque dans les plus humbles recoins de l'atelier du peintre-verrier ; si d'autres nous ont initiés aux moindres détails de l'histoire de ce bel art qui contribua tant à la décoration de nos églises, un point me semble ne pas avoir arrêté suffisamment les regards de plusieurs, alors pourtant qu'il présente, notamment pour l'héraldiste et pour le généalogiste, un intérêt des plus puissants. Ce point c'est le rôle joué sur les vitraux par les armoiries et les portraits des donateurs, et les inscriptions dont ils sont souvent accompagnés.

Je crois superflu de m'étendre longuement sur l'utilité offerte aux amis de la généalogie et de la science héraldique par cette partie des vitraux. Qu'il me soit permis pourtant d'en dire deux mots avant d'aborder le fond même du sujet.

Laissant de côté quelques considérations d'un ordre inférieur, j'en viens immédiatement aux plus importantes. Les portraits peints sur les verrières sont, d'abord, une ressource très grande pour l'histoire du costume et lui fournissent une foule de renseignements précieux. Il est vrai que dans les anciens

vitraux on ne peut trop se fier à la coloration. Les demi teintes, les teintes secondaires, s'y rencontrent assez rarement : le plus souvent le costume tout entier se compose de couleurs, les unes plus vives que les autres, qui laissent quelquefois douter de leur entière fidélité. Mais alors même que les nuances générales seraient peu conformes à la réalité, la coupe et les différentes pièces du costume avec ses mille accessoires ne laissent pas de nous fournir des modèles souvent uniques. Nous verrons au reste dans la suite de cette étude les jugements que l'on peut émettre sur le caractère des diverses époques d'après la place plus ou moins considérable que les donateurs s'adjugeront sur les vitraux. Il en est peut-être qui diront que cette dernière considération sera fort indifférente à l'archéologue; m'est avis cependant que tout en s'occupant de l'art et de son histoire, il est permis de réfléchir à ces grandes et philosophiques conséquences dont le moindre mérite serait de nous apprendre à connaître le caractère d'un passé servant de base à l'avenir qui s'ouvre devant nous.

A côté du secours prêté par les vitraux à l'histoire du costume, il en est un autre qui intéresse surtout le généalogiste. Qui nous dira en effet tout ce que ces écussons semés sur les verrières, ces inscriptions cachées dans les replis des banderolles, ont fourni de renseignements à l'histoire particulière des familles? On nous objectera que nous avons les registres paroissiaux, les archives de l'Etat et les archives privées, où nous pouvons tout découvrir pour composer les généalogies les plus complètes et les plus dignes de foi. En d'autres termes, on nous dira que nous exagérons l'importance de notre sujet. Pareille objection ne peut être faite que par celui qui jamais ne s'est sérieusement occupé de recherches généalogiques. Car que d'actes perdus, que de registres paroissiaux égarés ou mutilés par une coupable négligence, que d'archives détruites par le feu des incendies ou le vandalisme des révolutions! Que faire alors? où chercher et surtout où trouver ?

C'est dans ces circonstances malheureusement trop fréquentes que les armes et les inscriptions des vitraux peuvent nous être d'un grand secours. Aussi dirai-je, non seulement que ces objets sont un élément utile à la généalogie, mais que, comme les inscriptions et les quartiers des tombeaux, ils sont un élément nécessaire, n'importe d'ailleurs la richesse des archives d'une famille, car la plupart des fois, s'ils ne nous apprennent aucun fait nouveau, souvent ils confirment un fait incertain, ou nous aident à fixer une date ou une alliance douteuse.

N'oublions cependant jamais qu'il en est des armoiries sur les vitraux tout comme des quartiers sculptés sur les monuments funéraires. Il est prudent de n'en accepter les indications qu'avec circonspection. Bien des fois, les uns et les autres ont servi à énoncer des prétention que les généalogistes sérieux ne sauraient accepter.

J'ai cherché donc, avec Lévy, Reusens et de Caumont, comment aux diverses époques de ce grand art de la peinture sur verre le donateur avait en quelque sorte signé le don qu'il faisait, et c'est la place occupée par cette signature au milieu des scènes du vitrail que j'ai voulu étudier.

Je ne suis certes pas entré dans de grands détails: plus d'un fait important même aura pu m'échapper. Mais encore une fois, cet article n'est pas une histoire: il ne prétend qu'au simple titre de notice. En maint endroit je copierai servilement l'un ou l'autre des trois écrivains cités plus haut, certain de ne pouvoir mieux dire qu'ils ne l'ont fait eux mêmes. C'est à peine une étude proprement dite. Simple travail de coordonnateur, son seul mérite sera souvent de donner réunies des idées qui se trouvent éparses ailleurs et de montrer l'art de la peinture sur verre sous un aspect particulièrement intéressant pour tous ceux qui s'occupent de science héraldique et de généalogie.

* * *

Notre plan n'étant pas, nous l'avons dit, de faire l'historique complet de la peinture sur verre, il va de soi que nous passerons rapidement sur les premier pas de ce bel art.

Comme on le sait, le verre avait servi à une foule d'usages chez les Romains et ceux qui ont visité nos musées auront pu se faire une idée d'après les quelques fragments qui nous restent, de la merveilleuse habileté avec laquelle on travaillait cette matière si fragile. Mais les Romains ont-ils connu l'emploi du verre pour fermer leurs fenêtres ? La question est fort débattue et nous ne la discuterons pas. Toujours est-il que dans nos pays du Nord, les plaques de pierre, les cloisons en plâtre qui continuèrent d'exister dans le Midi jusqu'au XIV[e] siècle, firent place, et cela de bonne heure, à de lourds chassis en bois ou en pierre, munis de petites vitres incolores ou peintes. Au VII[e] siècle déjà, saint Benoît. Biscop faisait venir en Angleterre des moines verriers que lui envoyait l'abbé Philibert, le fondateur de Jumièges (*Misit legatorios Galliam, qui vitri factores, artifices videlicet Britanniis catenus incognitos ad cancellandum ecclesiae, porticuumque et cœnaculorum ejus fenestra adducerent... (Ven. Beda. vit. B. abb. p. 366)*. C'est, comme le dit Montalembert, un des premiers exemples de vitraux dans nos contrées: mais il est encore incertain qu'ils fussent coloriés. Dans les pays du Midi la nécessité n'était pas aussi pressante: notre climat plus âpre et plus froid demandait impérieusement que l'on fermât hermétiquement les ouvertures des fenêtres.

Ce pas une fois franchi, l'usage du verre une fois admis dans nos églises, il est tout naturel que l'on songeât à s'emparer de ces vitres blanches ou verdâtres, pour les décorer par des ornements en couleurs. Du reste, dans le Midi même on avait déjà commencé à introduire depuis quelque temps ce mode d'ornementation dans les temples.

Une chose cependant gênait encore: c'étaient les larges et lourds châssis. Une découverte des plus importantes vint enlever ce dernier obstacle. L'introduction du plomb dans la composition

des châssis rendit la décoration des fenêtres plus facile et la peinture sur verre commença à se développer plus à l'aise. Ainsi que nous le dit Lévy, c'est Léon d'Ostie qui le premier parle de l'usage des plombs en décrivant l'église de Saint-Benoît qu'il reconstruisit en 1066.

Au VII° siècle déjà on avait des vitraux composés de morceaux de verre coloré de différentes nuances. On formait de la sorte des mosaïques, dont l'effet devait être grandiose. Mais ce n'est qu'au XII° siècle que les personnages font leur apparition sur les fenêtres d'une façon certaine. L'un ou l'autre texte plus ou moins explicite nous parle bien quelquefois de l'existence de figures avant cette époque, même au VII° siècle, mais les renseignements concluants nous font défaut. Les textes sont trop vagues. Citons un exemple. Les premiers vitraux connus en Allemagne furent ceux des monastères de Hirschau et de Tegernsee. C'était à la munificence du comte Arnold, seigneur voisin de Tegernsee, que la communauté les devait et voici en quels termes l'abbé Gosbert (élu en 982) le remercie : « *Ecclesiae nostrae fenestrae veteribus pannis usque nunc fuerunt clausae. Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum infusit basilicae nostrae pavimenta per discoloria picturarum vitra, cunctorumque inspicientium corda pertentant multipliciae gaudia, qui inter se mirantur insoliti operis varietatis.* ». Ces vitraux étaient-ils un simple assemblage géométrique de verres diversement colorés, ou y avait-on déjà représenté des personnages ? En décrivant les vitraux donnés par *ADELADIS COMITISSA ARELEONIS*, à l'église d'Anslaro ou Anly vers 1060, l'historien du monastère de Saint-Hubert nous dit que les dessins qui y étaient peints ne représentaient que des griffons autour desquels couraient des rinceaux et des entrelacs

Ce texte semblerait confirmer la seconde hypothèse, car si l'on peignait des griffons et des entrelacs, il est permis de supposer que les artistes du temps savaient peindre des personnages. Mais à notre point de vue cette discussion a moindre im-

portance. Il nous importe seulement de savoir que ce n'est guère qu'au XIIe siècle que nous trouvons avec certitude des personnages sur les vitraux et qu'alors aussi seulement les armoiries commencent à s'y répandre.

A cette époque nous voyons les vitraux se composer toujours d'une série de médaillons ornés de figures et posés sur un fond de mosaïque. De pittoresques et élégantes bordures chargées de feuillages et d'ornements perlés entourent la fenêtre elle-même et le plus souvent encore chaque médaillon en particulier. Les sujets religieux font seuls les frais de ces médaillons. Nous y voyons surtout les scènes de la vie du Christ, de la Sainte Vierge et des Saints, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Une innovation qui ne tarda pas à se répandre bientôt fut l'usage de plus en plus fréquent des grisailles dans le fond du tableau, remplaçant les anciens réseaux de couleur et donnant une lumière par conséquent plus abondante, tout en faisant quelquefois ressortir avec plus de force le sujet représenté sur la verrière.

Le talent des artistes acquiert bientôt une extraordinaire vigueur. Leurs œuvres deviennent vraiment remarquables et ce qui est bien fait pour nous surprendre, cet art essentiellement religieux, pratiqué maintenant en grande partie par des mains laïques, saura garder quand même pendant tout un siècle son caractère élevé, car, quoique n'appartenant pas au clergé, l'artiste se souviendra que l'église est le temple du Seigneur et mettra ses inspirations au niveau du lieu auquel son œuvre est destinée.

Au XIIIe siècle nous trouvons les mêmes sujets qu'au siècle précédent: scènes de la vie de Notre-Seigneur, de la Vierge et des Saints, des Actes des apôtres etc. Quelquefois aussi c'est une pensée symbolique naïvement conçue et exécutée plus naïvement encore. Le plus magnifique et le plus précieux spécimen de la peinture sur verre au XIIIe siècle est la splendide collec-

tion de vitraux de la cathédrale de Chartres. Dans notre pays le temps, les événements malheureux, les iconoclastes par conviction et les iconoclastes par négligence ou par ineptie, n'ont pas permis à ces fragiles produits de l'art de parvenir jusqu'à nous. Il ne nous reste que quelques fragments, de grande valeur toutefois, dans les églises de Tournai et de Sainte-Gudule à Bruxelles.

Ce fut avec une rapidité qui n'a pas d'exemple dans les fastes des arts que les vitraux se répandirent à cette époque. Mais aussi pour qui connait l'histoire, le fait n'a rien de surprenant. Le XIIIe siècle fut avant tout un siècle de foi et de piété par excellence et toutes les fortunes, grandes et petites, concouraient à l'envi à la décoration de la Maison de Dieu. Partout, les grandes et puissantes corporations, ces forces sociales du moyen âge, offraient des verrières aux églises et au-dessous, mais bien au-dessous du sujet religieux, on représentait les membres de la corporation donatrice avec ses attributs.

Ceci nous amène tout naturellement à notre but, le rôle joué par les armoiries et les portraits.

La place favorite pour les armoiries était, autant qu'on peut en juger par le peu de vitraux de cette époque qui ont été conservés, dans les bordures qui encadrent encore toujours tout vitrail. Ces bordures couvertes de feuillages trilobés et de galons perlés sont quelquefois déjà semées d'écussons. Mais c'est surtout à la fin du XIIIe siècle que nous les voyons en devenant plus larges, se couvrir parfois de ce nouveau genre d'ornementation. On voit également les armoiries sur les écussons qui tiennent les évêques, les abbés et les hauts barons de l'époque dont les portraits ornent les verrières.

Au commencement de ce siècle, c'est chose vraiment remarquable de constater l'humilité du donateur. Tout au bas du vitrail, nous le voyons agenouillé, lui et sa famille, priant et recueilli, et formant en quelque sorte, comme le dit Lévy, la pieuse signature du vitrail. Dans les fenêtres à lancettes, sur-

montées d'une rose, c'est d'ordinaire dans cette rose, qui couronne la fenêtre, que se voit le donateur. A Chartres, c'est dans ces vitres circulaires que nous trouvons presque tous les portraits des puissants de ce siècle, et comme nous le disions plus haut, ils y sont généralement accompagnés d'écussons à leurs armes. Saint Louis, dans une rose de la cathédrale de Soissons est revêtu de son costume fleurdelisé et entouré de ses armoiries.

Sur le vitrail de la cathédrale de Chartres, représentant Henri, seigneur de Detz recevant l'oriflamme, ce seigneur a ses armes peintes sur le haut de son vêtement, mais son écusson se trouve au pied du vitrail dans une bordure composée de trois arcades: l'écusson occupe celle du milieu qui est plus grande et plus large que les deux autres.

Dans les vitraux du XIIIe siècle, on voit souvent, je le répète, les portraits des donateurs, mais toujours, ainsi que le dit Reusens, de proportion très réduite. L'exemple le plus frappant est le portrait de l'abbé Suger à l'église de Saint Denis. Il faut y regarder de fort près, pour remarquer aux pieds de la Sainte Vierge, l'humble donateur prosterné dans son humilité et son recueillement.

En général on peut dire que ce n'est qu'à la fin du XIIIe siècle que les armoiries commencèrent à s'y montrer avec plus de fréquence. Mais encore, ce n'est que dans les bordures, dans la partie inférieure du vitrail ou dans les roses au-dessus des lancettes. Elles sont petites et comme rejetées là où on les voit le moins.

Pour l'histoire du costume, les vitraux du XIIIe siècle présentent le plus haut intérêt. Selon l'usage reçu à cette époque dans toutes les représentations artistiques, soit peintes, soit sculptées, l'artiste verrier prenait ses modèles autour de lui et, sans aucunement se préoccuper de la vérité historique, il habillait ses personnages à la mode de son temps. Il résulte de là que les verrières sont une mine féconde où l'on trouve des renseignements nombreux pour déterminer la forme des vête-

ments, des armoiries et d'une multitude d'autres objets dont on se servait alors dans la vie publique et ordinaire. C'est ainsi par exemple que la cathédrale de Chartres nous offre à elle seule, la plus grande variété de costumes: on y voit des personnes de tout rang et de toute condition depuis les rois jusqu'aux plus humbles artisans.

Au XIV[e] siècle l'usage de placer les armoiries sur les vitraux se répand de plus en plus. Les bordures furent à cette époque plus régulièrement étroites et elles se couvrirent d'écussons. On y voit pourtant encore les feuillages gothiques à formes aiguës et des figures géométriques ou ogivales.

Vers la seconde moitié du siècle ces bordures tendent à disparaître. Elles commencent à faire place aux colonnettes gothiques ou à d'autres motifs d'architecture qui les remplacent en encadrant les tableaux, et au lieu d'entourer encore les sujets comme elles entourèrent les médaillons, les sujets placés l'un au-dessus de l'autre sont séparés par une balustrade et des découpures ogivales.

C'est en effet un point important à noter pour la caractéristique des arts de cette époque, que l'apparition dans les verrières des motifs architectoniques. « Les peintres, dit Lévy, se sont laissés diriger par les architectes et désormais des pinacles à jour, des colonettes ogivales et des dais pleins d'élégance vont couronner et encadrer les personnages: il semble qu'une fée soit venue toucher de sa baguette les œuvres des siècles précédents, pour faire paraître à nos yeux toute une décoration nouvelle, tant la métamorphose est complète.»

Comme au XIII[e] siècle, on voit les armoiries placées dans le tympan des roses et dans les panneaux inférieurs, et ce qui est plus intéressant encore, souvent elles vont être accompagnées d'inscriptions. Au reste, une foule d'armoiries nous apparaissent alors, peintes sur les cottes d'armes des nombreux chevaliers qui figurent sur les verrières.

Ce sont désormais les grandes figures qui prévalent et rem-

placent les séries de sujets représentés en plusieurs médaillons. Cette tendance s'était du reste déjà fait sentir dès la fin du XIIe siècle. Déjà alors on commença à placer de grandes figures en pied dans les fenêtres hautes du chœur et de la nef, en réservant les vitraux à médaillons carrés ou ronds pour les fenêtres de moindre grandeur. Nous voyons cependant encore assez rarement des scènes compliquées à un grand nombre de personnages. On aimait beaucoup les verrières à une seule figure, Reusens nous en donne un exemple dans un vitrail de cette époque de la cathédrale d'Évreux: c'est le donateur qui remplit tout le vitrail: seules quelques figures de Saints reléguées dans la bordure indiquent que l'artiste n'a pas oublié complètement que c'est une verrière religieuse qu'il voulait produire.

Un des traits du reste qui vont s'accentuer chaque jour davantage c'est la place prédominante que vont prendre les portraits des donateurs Les personnages prendront des proportions bien plus considérables et rempliront fréquemment comme dans l'exemple cité plus haut, à eux seuls toute une verrière.

Ainsi qu'au XIIIe siècle, les personnages ont toujours le costume du temps: mais nous pouvons remarquer dès à présent que l'artiste-verrier comme les miniaturistes, les peintres et les sculpteurs, s'affranchissant par degrés depuis la fin du XIIIe siècle des traditions de l'art byzantin, tend à imiter la nature aussi servilement que possible, et soigne avec le plus grand scrupule les draperies de ses personnages. Nous ne voyons plus de ces replis raides et fortement accentués qui donnaient souvent tant de relief aux sujets, mais de vastes draperies quelquefois bien tourmentées pour produire le maximum possible d'effet. C'est ce que Thévenot dit avec infiniment de raison et résume de la sorte très bien le principal caractère de cette époque: «Les vitraux sont moins brillants de ton, moins harmonieux de couleur dans l'ensemble et l'aspect général au XIVe siècle. Il y avait dès lors une disposition évidente à substituer le dessin à la couleur.»

Une découverte importante vint encore donner de grandes facilités aux artistes: ce fut celle du jaune d'argent. Comme le dit M. Lévy, les résultats de cette découverte furent d'autant plus grands qu'ils se combinèrent avec les progrès de la fabrication du verre et de l'art du dessin. Le peintre a désormais à sa disposition deux couleurs d'application, l'émail brun et le jaune d'argent. Il se contentera maintenant de peindre les personnages en grisaille qu'il modèle avec l'émail brun et rehausse ensuite avec quelques couches de jaune d'argent.

Disons en passant quelques mots au sujet des vitraux qu'en opposition avec ceux dont nous nous occupons, nous nommerons les vitraux profanes. Ce fut au XIVe siècle que la peinture sur verre, dont le domaine s'agrandissait à chaque jour, fit irruption dans les châteaux, dans les palais des rois et les maisons de la riche bourgeoisie. Si la majorité de ces verrières de plus petite dimension portait dans le principe des sujets religieux, les représentations de tout genre ne laissèrent pas d'y prendre une place bientôt prédominante. Ici encore, nous avons à remarquer un nombre assez considérable de petits vitraux ornés d'armoiries. M. Lévy nous dit, par exemple, que les vitres des appartements du roi, de la reine et des enfants de France et du sang royal étaient ornées des armoiries des personnages qui les occupaient.

La France, l'Allemagne, et l'Angleterre montrent encore aujourd'hui quelques vitraux du XIVe siècle que l'âge et les hommes ont respectés. Les plus importants monuments de la peinture sur verre de ce siècle sont sans contredit les magnifiques verrières du commencement du XIVe siècle que l'on voit à la cathédrale de Cologne. Elles furent données par Jean Ier duc de Brabant, par Henri de Clèves et par les principales familles de Cologne qui y firent mettre leurs armoiries.

En Belgique nous avons un panneau de vitrail de cette époque dans l'église de Sichem près de Diest. C'est le seul fragment connu de cette belle époque de l'art et nos regrets

sont d'autant plus profonds que nous trouvons citées en maints endroits des verrières belges du XIVe siècle qui ont dû être bien belles.

Nous savons ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, MM. Henne et Wauters nous le disent, qu'en 1387 les sept lignages de Bruxelles firent placer un vitrail dans l'église des Saints Michel et Gudule et que ce vitrail portait leurs armoiries : des corporations diverses en firent autant et y mirent également leurs blasons.

La fin du XIVe siècle déjà avait été signalée par une tendance assez marquée à se servir de verres doublés. Dès le XIIe siècle on employait ce procédé, pour le verre rouge : il consistait à réunir deux lames, l'une incolore, l'autre rouge, superposées pendant la fabrication même. L'extension de cet usage fit un pas immense au XVe siècle et dès lors nous voyons apparaître, c'est surtout dans les costumes qu'on le remarque le plus, une masse de teintes inconnues jusqu'alors, surtout le violet. Comme nous le dit M. Lévy, on mit jusqu'à sept couches superposées de couleurs diverses, afin d'obtenir des nuances différentes. On comprend facilement la révolution que ce procédé nouveau opéra dans l'art. L'emploi de ces verres doublés donna au peintre verrier un grand secours, dont il ne sut pas toujours, il est vrai, se servir avec tout le goût désirable et une bien grande habileté, mais qui ouvrit à son imagination et à son talent un champ d'une très vaste étendue.

Si nous insistons sur la généralisation de ce procédé au XVe siècle, c'est que nous croyons ne pas être téméraire en émettant l'avis que ce fut, pour une bonne part du moins, l'emploi du verre doublé qui contribua à semer sur les verrières la masse d'armoiries que nous pouvons y remarquer à dater de cette époque.

Ce fut en effet pour l'exécution des détails que ce nouveau procédé procura de grandes facilités aux artistes. Le peintre au moyen de l'émeri ou du burin, enlevait certaines parties de

couleur et laissait ainsi apercevoir à nu la lame inférieure transparente ou teintée. Dans les costumes surtout on peut voir avec quelle délicatesse et quelle surprenante habileté certains peintres de cette époque ont su profiter du degré de perfectionnement auquel, grâce à cette méthode peu cultivée jusqu'alors, l'art de la peinture sur verre en était arrivé.

Il ne sera pas sans intérêt pour les héraldistes de voir comment on peignait les armoiries au moyen du verre doublé.

« Voulait-on par exemple peindre l'ancien blason de » France qui était d'azur aux fleurs de lis sans nombre, on pre» nait un verre bleu et blanc; la partie bleue s'enlevait suivant » les contours de la fleur de lis qui restait blanche. Cette partie » était alors teintée en or par une application de jaune d'argent, » faite du côté lisse; on sait que le jaune d'argent ne donnerait » pas un ton uniforme, si on le posait sur une surface raboteuse » et dépolie. La fleur de lis était ensuite modelée avec l'émail » brun placé au revers du jaune, dans la portion excavée de la » vitre. »

Et puisque nous en sommes aux citations, citons encore un autre passage qui montrera fort bien quelle était la méthode suivie.

Dans son histoire de la peinture sur verre, M. l'abbé Texier nous explique à propos d'un écusson armorié d'or à trois lions passants de gueules, armés et lampassés de sable, provenant d'Aymoutiers, la façon dont les armoiries se peignaient sur le verre à cette époque:

« Sur le verre, épais de quatre millimètres, un travail pé» nible a enlevé par places la couche rouge. Seule la partie » figurant les lions a été réservée ; on a eu, par ce travail » de manœuvre, trois lions rouges sur fonds incolore; mais la » silhouette de ces lions grossièrement découpée, aurait manqué » de poils, de griffes et de traits. Le pinceau est venu au se» cours du burin. La partie blanche de l'écu a reçu un oxyde » d'argent qui l'a teintée en or, et au revers de la saillie rouge

» figurant les lions, un oxyde de fer finement appliqué les a » armés, vêtus et délicatement profilés. »

Ainsi que nous l'avons dit précédemment, au XIVe siècle déjà nous voyons apparaître des inscriptions historiques, accompagnant les armoiries : nous ne parlons pas bien entendu des inscriptions religieuses, telles que versets sacrés, explications naïves des sujet, qui se voient sur les vitraux déjà bien plus anciens. Mais au XVe siècle l'emploi des inscriptions faisant allusion aux donateurs ou à ceux en mémoire de qui on plaçait les verrières reviennent fréquemment. On les mettait sur des phylactères et bien souvent elles renferment des dates précieuses.

Un défaut fort commun à la peinture de ce siècle, et qui lui est particulier, c'est l'abus de la peinture en grisaille sur verre blanc, surtout à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe. Nous voyons souvent des personnages de grande dimension revêtus d'un costume tout en grisaille et dont les doublures seules sont en couleurs. On comprend le mauvais effet produit par ces peintures.

L'emploi fréquent, j'allais dire l'abus, de plus en plus considérable des motifs architecturaux, constitue encore un des grands caractères des vitraux de ce siècle. Les dais qui abritent les personnages deviennent chaque jour plus grands et prennent des formes de plus en plus monumentales. Comme le dit A. de Caumont, les dais, les pyramides, les clochetons se multiplient tellement que les figures paraissent sucomber sous le poids écrasant qui s'élève au-dessus de leur tête. M. Reusens donne le dessin d'un vitrail du XVe siècle de la cathédrale de Tournai, sur lequel nous voyons quelle importance l'architecture a su gagner dans la composition des verrières.

A partir du XVe siècle, les vitraux nous ont été conservés en grand nombre surtout en France (à Bourges, Evreux, Metz. Limoges, au Mans, à Tours, etc.), en Allemagne (à Ulm, Munich, Nuremberg) et en Angleterre, (à Windsor, Oxford, Yorck, etc.). En Belgique, nous avons moins de verrières de

cette époque, mais nous pouvons cependant admirer encore quelques belles productions de l'art du XVe siècle. Les principaux vitraux sont ceux de la cathédrale de Tournai, d'Anvers dans la chapelle qu'on érigea pour fêter le mariage de Philippe le Beau avec Jeanne la Folle, une autre verrière donnée par Henri VII à la cathédrale de la même ville et placée dans la chapelle de la Sainte Vierge, et cinq belles verrières de la fin du siècle dans les bas côtés de la nef de l'église de St-Sulpice à Diest.

Pourquoi faut-il maintenant, la vérité historique le veut, que notre critique s'acharne sur les verrières du XVe siècle en les examinant sous un autre point de vue? Mais aussi, où sont ces personnages perdus dans les recoins du vitrail, ces pieux donateurs prosternés devant la Vierge ou les Saints? Hélas! il faut bien le constater: plus nous avançons dans la série des siècles, plus nous voyons l'homme progresser, perfectionner son talent, donner un plus libres cours à son imagination créatrice, plus aussi nous le voyons perdre cette simplicité des premiers âges, cette charmante humilité et cette intelligence si parfaite de ce qui convient dans le temple de son Dieu.

Au XVe siècle, sauf quelques rares exceptions nous n'avons plus de modestes portraits tout au bas de la scène, nous ne voyons plus une armoirie cachée au milieu du feuillage varié des bordures, laissant tout le champ du vitrail à la représentation du sujet religieux. Comme le dit M. Reusens: « Cette » mission sublime de l'art religieux commença à être perdue de » vue pendant le XIVe siècle déjà: dans beaucoup de verrières de cette époque les représentations édifiantes et instructives sont remplacées par les blasons ou les portraits en pied des donateurs». Le clergé, lui-même, et ceci montre bien à quel point cette tendance était ancrée dans les mœurs du temps, le clergé lui-même fut loin d'être à l'abri de cette passion d'orgueil et de suffisance. Partout les chapitres des cathédrales et les communautés oubliant que c'était une église qu'ils voulaient orner,

remplaçaient les scènes de la vie du Christ ou de ses Saints par des sujets historiques empruntés à l'histoire de leur monastère ou de leur chapitre, quand ils ne se faisaient pas peindre eux-mêmes dans toute la pompe de leurs splendides costumes au beau milieu de la verrière, reléguant dans les roses et dans les coins quelques anges perdus dans ce néant ou quelques figures de sains à peine aussi grands que les lions ou les aigles de leurs écussons.

Pourtant, il ne faut pas ne voir que des défauts; disons avec M. Lemaistre d'Anstaing que « si l'idée première fut moins » haute et moins profonde, souvent l'ordonnance et l'exécution » devinrent plus correctes: l'habileté et le savoir-faire remplacèrent le génie, comme il arrive d'ordinaire aux époques postérieures. »

«De la tapisserie de Bayeux à celle d'Arras et aux vitraux de Tournai », dit M. Lévy, « de Robert Wace à Philippe de » Commines, des artistes grecs à Memling, la marche est facile » à saisir. Il y a progrès, progrès réel, immense dans la manière » de s'exprimer, de dessiner et de peindre, mais l'art en se » sécularisant est descendu des régions élevées où il planait tout » d'abord, et l'allégorie, tout en étant encore morale et religieuse. » n'est plus à la hauteur de la symbolique des premiers temps, » elle est cependant tout occidentale, on pourrait dire toute nationale, et il faut s'empresser de le constater, car bientôt elle » redeviendra classique et trop souvent païenne. »

C'est malheureusement cette dernière faute que nous allons pouvoir constater dans toute sa plénitude dans le siècle qui va suivre.

Au XVIe siècle les arts entrent dans une voie toute nouvelle. La grande révolution artistique et littéraire de la Renaissance venait de remporter ses décisives victoires et, désormais, elle va régner en maître dans presque toutes les production du génie de l'homme. La peinture sur verre ne fit naturellement pas exception à la règle générale, car depuis le milieu du siècle précé-

dent nos peintres et nos artistes allaient presque tous en Italie pour y chercher leurs inspirations et y modeler leur talent, jusque-là original et national, sur les travaux classiques des maîtres italiens.

Le caractère fondamental des verrières du XVIe siècle est donc incontestablement le style nouveau qui y domine, le style de la Renaissance. Insensiblement le plein cintre se substitue à l'ogive et les ornements empruntés au style classique font invasion partout. Ce qui montre bien la servilité avec laquelle les artistes se copient l'un l'autre, quand la mode est à un genre particulier de décoration, c'est l'envahissement des motifs architectoniques. Jusque vers 1560 le peintre verrier tout en donnant une place très considérable aux dais et aux clochetons n'employait l'amortissement de la fenêtre, c'est-à-dire la partie supérieure comprise entre les bras de l'ogive et remplie par les nervures flamboyantes, qu'à peindre des symboles religieux, des anges ou des armoiries qui bientôt s'étaient emparées en maître de cette place privilégiée. Mais vers la fin du XVIe siècle, la Renaissance aidant, comme il fallait de toute nécessité placer dans le tableau un beau temple bien classique, ce temple pour posséder toutes les qualités voulues d'élégance et de beauté, passa tout au travers de la fenêtre et exigea pour lui l'amortissement tout entier.

C'est en Belgique surtout que la marche de l'art dans la voie de la Renaissance classique et païenne est sensible au XVIe siècle. Peu d'époques virent naître une aussi prodigieuse quantité de verrières, mais de toutes celles que le temps nous a conservées, il n'y en a qu'un bien petit nombre qui soient encore vraiment ou symboliques ou religieuses.

Le XVIe siècle est en effet celui où les armoiries et les portraits des donateurs jouent un rôle immense et relèguent complètement au second plan, quand ils ne les supplantent pas entièrement, les représentations pieuses et religieusement allégo-

riques. Ce ne sont plus partout qu'armoiries, quartiers de noblesse, portraits en pied et pompeuses inscriptions.

M. Lévy nous donne une énumération de vitraux peints à cette époque, nomenclature soigneusement dressée d'après d'anciens comptes et des ouvrages qui méritent toute confiance. Toutes ces verrières dont quelques-unes ornent encore nos principales églises, sont entièrement consacrées aux donateurs ou nous montrent, sous des aspects divers, les figures des empereurs et des rois. La Renaissance aidant, la peinture religieuse le devint de moins en moins. Il est un genre qui fut surtout cultivé alors et dont il nous reste des spécimens assez nombreux: c'est celui de représenter les donateurs des vitraux, à genoux sur un prie-Dieu, quelquefois entourés de leur famille, et faisant à eux seuls tous les frais d'ornementation de la verrière. Leur saint patron, il est vrai, obtint cependant le plus souvent l'autorisation de les accompagner. Dans ces peintures les armoiries des donateurs se répètent presque toujours dans les différentes parties de la fenêtre.

Les vitraux les plus remarquables de ce siècle sont ceux de l'église de Hoogstraeten (Campine anversoise), du transept et de la Chapelle du Saint-Sacrement de Miracle de l'église Sainte-Gudule à Bruxelles, des églises de Saint-Martin, de Saint-Jacques et de Saint-Servais à Liége et de l'ancienne collégiale de Sainte-Waudru à Mons. Il en existe encore quelques-uns également à Anvers et à Lierre.

Nous pouvons citer comme exemple du genre peu religieux et fort vaniteux de cette époque, deux vitraux de l'église Saint-Martin à Liége. Il ne sera pas sans intérêt en effet d'examiner d'un peu plus près comment on entendait alors la conception d'une verrière et à quel point l'idée religieuse est confinée tout-à-fait à l'arrière-plan et doit céder la place au goût profane du temps.

L'un de ces vitraux est de 1527 ainsi que nous le dit une inscription, et n'est en réalité qu'un arbre généalogique. M. Lévy

le dit avec raison, les donateurs semblent n'avoir voulu que rendre en quelque sorte sacrés leurs titres héraldiques en les énumérant longuement dans les églises. Ce vitrail fut donné par Philippe de Clèves et de la Marck. Les deux baies latérales du haut de la fenêtre relatent les quartiers du donateur, celle du milieu représente un ange jouant du théorbe, puis, au-dessous, la Vierge avec l'enfant Jésus, tous deux nimbés. Viennent alors le blason de Philippe de Clèves avec sa devise et les deux cimiers de Clèves et de la Marck, puis un ange, et enfin un guerrier soutenant les armoiries de Françoise de Luxembourg sa femme. Les donateurs eux-mêmes se sont encore fait peindre et se trouvent tout au bas de cette partie du vitrail invoquant la Vierge Marie. Philippe de Clèves est revêtu de la cotte blasonnée, le heaume est à côté de lui, derrière lui est saint Philippe, son patron.

Pendant du précédent, le second vitrail fut donné par Florent d'Egmont, comte de Buren. Ce vitrail est fort mutilé et certaines parties en sont complètement brisées. D'abord les armes du donateur figurent au haut et au bas de la verrière. A la partie supérieure se trouvent un saint André et un guerrier, soutenant les armes de Marguerite de Berghes, épouse de Florent. Puis les deux baies extérieures tout entières portent les quartiers du donateur. Inutile de dire que nous préférons de beaucoup les trois vitraux du chœur dus à ce grand prince-évêque de Liége, Evrard de la Marck, qui a laissé dans l'histoire des beaux-arts un impérissable souvenir. Les armes, il est vrai se retrouvent dans les trois vitraux et les initiales de son nom E. M. se répètent dans plusieurs parties de la fenêtre. Mais les sujets religieux sont de beaucoup au premier plan et les armes n'y sont que comme accessoires.

Citons encore pour en finir un vitrail de l'église de Saint-Jacques à Liége, donné par Jacques de Hornes. Cette verrière, comme le prouve M. Lévy, date de 1514 à 1529 et mérite les mêmes reproches que les deux précédentes. Nous voyons en

effet dans cette fenêtre le blason héréditaire de Jacques de Hornes resplendissant tout au milieu: la cotte d'armes dont il est revêtu reproduit les huchets de sa maison: puis deux baies de la fenêtre contiennent ses quartiers. Le nom entier est inscrit sur un dais au dessus du seigneur agenouillé et les initiales J. H. - J. C. D. H. sont répétées ça et là. Comme le dit M. Lévy une seule idée semble régner dans cette verrière: la glorification du donateur. Heureusement si l'artiste a été forcé de réserver les baies de sa fenêtre pour y inscrire les nobles quartiers du comte, la partie spérieure est restée à sa disposition et il a su avec grand talent peindre là un beau tableau religieux.

Nous avons cité là quelques verrières. Nous aurions pu en citer une foule, car c'est là désormais le genre adopté au XVI[e] siècle: les baies latérales toujours réservées aux quartiers du donateur; celui-ci, agenouillé dans la verrière principale accompagné de ses armoiries, et d'ordinaire, la partie supérieure seule réservée au sujet religieux.

Ce fut aussi à partir de cette époque que l'on s'empara définitivement des inscriptions qui accompagnaient le plus souvent les sujets symboliques ou religieux. Depuis ce moment, banderolles, philactères, cartouches de tout genre redisent en de longues énumérations les moindres titres du pieux donateur.

Voici comment M. Reusens résume parfaitement les caractères principaux de la peinture sur verre au XVI[e] siècle : « Les » verrières de cette époque», dit-il, « se distinguent par la per- » fection de la perspective et du dessin, unies à une grande variété » de couleurs: mais l'énergie et la vigueur des tons, de même » que la haute signification dogmatique et symbolique qu'on re- » marquait dans les vitraux des siècles précédents y font dé- » faut.»

En entrant maintenant dans un autre siècle pourquoi faut-il que nous continuions à exprimer les mêmes regrets et à critiquer toujours ? Hélas! il n'est que trep vrai: nous ne pouvons que blâmer de plus en plus, car nous avons désormais à con-

stater à chaque jour une composition moins habile, des représentations de moins en moins religieuses et d'une exécution qui laisse pressentir déjà le long sommeil dont ce bel art de la peinture sur verre va bientôt s'endormir.

La multiplication toujours croissante des gens qui savaient lire, la nécessité par conséquent d'avoir un jour plus clair fut un coup de mort pour ces magnifiques verrières aux mille couleurs de pourpre et d'or qui auraient dû rester un des ornements les plus dignes et les plus respectés de nos temples. Ajoutons encore à cette première cause de discrédit, l'apparition dans nos églises des tableaux à l'huile et l'usage grandissant de plus en plus de placer partout des mausolées en marbre ou en plâtre, une foule de décorations, en un mot, qui exigeaient toute la force de la lumière: les vitraux furent condamnés.

Nous assistons donc au XVIIe siècle aux premières phases de la décadence définitive de la peinture sur verre.

Un défaut tout d'abord que l'on peut remarquer dans bon nombre de vitraux de ce siècle, c'est la manie de faire se présenter obliquement toutes les parties architecturales, c'est-à-dire de les peindre de la façon la moins favorable à la peinture sur verre qui ne peut admettre comme la peinture opaque, les fuyants et la perspective. On crut encore faire une innovation heureuse en abolissant les plombs. L'idée était mauvaise car ils étaient un moyen unique d'accuser les ombres et de donner aux figures tout le relief voulu.

C'est au XVIIe siècle que la Belgique arriva à l'apogée de sa gloire artistique. Dans la peinture sur verre, l'élan nouveau que Rubens donna à tous les arts se fit sentir tout naturellement aussi et nous avons quelques belles œuvres des peintres verriers de cette époque. Il était impossible en effet que dans ce siècle qui porta si haut le goût du beau, les artistes ne produisissent aucun monument digne de la grande peinture. Les verrières de la chapelle de Notre-Dame à Sainte-Gudule nous en sont une preuve et van Thulden, l'élève du grand Rubens, a su montrer

qu'il avait profité des leçons du maître. Oui, le XVIIe siècle produisit quelques véritables chefs-d'œuvres, mais il faut bien le dire, le goût n'était plus aux grands et beaux vitraux. Malgré quelques productions dignes de la meilleure époque de la peinture sur verre, l'art était en pleine décadence. Non pas que les artistes de talent fissent défaut, mais encore une fois, la mode des vitraux était passée. Pour les causes décrites ci-dessus, on leur avait déclaré une guerre à mort: il fallait de la lumière, le plus de lumière possible pour éclairer toutes les fantaisies de la Renaissance.

Partout on demande à grands cris du verre blanc, le clergé lui-même se met de la partie et par ses ordres on détruisit les vitraux pour remplacer par des vitres ou pour les dénaturer complètement en y ajoutant des bordures en verre blanc, et les malheureux vitraux qui obtinrent grâce aux yeux de ces iconoclastes, faute de soins et par manque d'entretien, ne tardèrent pas à se détériorer entièrement. M. Lévy nous montre dans les décisions capitulaires, des comptes et des extraits de différentes archives, la rage avec laquelle on détruisit ainsi les verrières les plus magnifiques sans un regret, sans un scrupule.

A cause de la défaveur dans laquelle la peinture sur verre était tombée, les grandes entreprises se firent au XVIIe siècle de plus en plus rares. Le verre colorié devint presque inutile et une foule de verriers se virent dans la nécessité de laisser s'éteindre leurs fours. Pinaigrier ayant à cette époque perfectionné en France les émaux, ceux-ci furent cultivés avec un grand succès, et les artistes n'ayant plus à peindre de grandes compositions s'exercèrent avec un grand talent et une finesse de tons presque incroyable à exécuter de petits sujets, vrais tableaux de chevalets, mais d'une charmante exécution.

Comme le dit M. de Caumont, ces verrières délicates et fines étaient aux grands tableaux du XVIe siècle, ce qu'un petit tableau de chambre est à une grande toile, ce qu'une miniature est à un tableau.

Que dire maintenant du rôle qu'armoiries et donateurs purent jouer à cette époque ? Nous l'avons dit, le goût n'était plus aux grandes compositions. Dans quelques verrières encore nous retrouvons les armes répétées, comme au XVI° siècle, sous dix formes variées, des inscriptions pompeuses, de grands portraits prenant la plus belle place. Mais somme toute, la vraie peinture sur verre était abandonnée: la peinture en apprêt elle-même était reléguée dans les impostes et les rosaces. C'est à ces places là que nous trouvons encore les armoiries. De grandes verrières toutes blanches reçurent alors le plus souvent des emblêmes, des devises et des écussons peints dans ces rosaces et ces impostes, seuls refuges désormais de la peinture.

Oui, elles sont vraies, mais bien tristes pour qui aime les beaux-arts, ces considérations finales de M. Lévy sur la peinture sur verre du XVII° siècle:

«Il ressemble », dit-il, « à ces bouquets de feux d'artifice » qui réunissent en une seule gerbe tous les feux et toutes les » flammes, éclatent soudain dans les airs, dissipent les ténè- » bres, brillent de mille lueurs diverses, illuminent tout le paysa- » ge et bientôt s'éteignent pour laisser régner la nuit et les om- » bres. A part la valeur morale des compositions, aucun siècle » ne nous offre des œuvres plus grandioses que celles de la » collégiale bruxelloise ou des églises de Paris, ni de sujets plus » fins, plus délicatement touchés que ceux des charmants vitraux » des Charniers.

» Mais hélas! les maîtres si habiles qui ont confondu le » panneau de verre avec la toile, qui ont fait disparaître les dif- » férences du travail pour ce genre pourtant si opposé, se las- » seront bientôt de confier le fruit de leurs études, le gage de » cette gloire mondaine qui leur est maintenant si précieuse, à » un subjectile aussi fragile que le verre, et les peintres ver- » riers, ne comprenant plus l'importance de leur mission, dispa- » raîtront des églises pour n'y plus laisser que les vitriers.»

Ce sont ces derniers que désormais pendant le cours du XVIII[e] siècle nous allons voir régner en maîtres dans les églises. Le mépris pour les vitraux alla si loin, ils tombèrent dans une déconsidération telle qu'il arriva un moment ou dans tout Paris on ne pouvait plus trouver qu'un seul peintre verrier et encore ne parvenait-il pas à vivre du produit de son art.

On peut cependant voir encore quelques verrières à grands sujets datant de cette époque. Mais elles sont fort rares. Ce que l'on remarque le plus, ce sont des vitres aux couleurs criardes combinées sans goût et qui annoncent chez leurs auteurs un manque de tact complet, et un oubli profond des lois de l'harmonie des tons. Pour les roses surtout on se contenta fort souvent d'une combinaison géométrique, combinaison qui du reste se retrouve quelquefois dans les autres parties du vitrail. Les bordures en échiquier sont fréquentes aussi et parfois on poussa le mépris de l'art et le vandalisme jusqu'à réparer comme à Anvers de splendides vitraux du XVI[e] siècle et du XVII[e] siècle au moyen de pièces d'échiquier de couleurs tranchantes qui produisent le plus triste et le plus désastreux effet.

Nous le constatons à regret, mais comme celui du siècle précédent, le clergé du XVIII[e] siècle ne résista pas à cette funeste influence et ce fut par ses ordres que des verrières magnifiques et en grand nombre furent arrachées de leurs fenêtres et remplacées par des vitres blanches. Comme le dit M. de Caumont: «les iconoclastes de 1793 et les protestants eux-mêmes ne poussèrent pas le vandalisme aussi loin que le clergé de cette époque. Ceux-ci au moins n'attaquaient le plus souvent que les vitraux à leur portée, tandis que le clergé a détruit systématiquement et à grands frais les plus grandes verrières, celles qu'il fallait aller chercher au sommet des plus hauts murs.»

Quelques grandes compositions surgirent encore au XVIII[e] siècle, mais elles furent de loin la très minime exception. On ne peignit bientôt plus sur verre que des bordures, des chiffres et des armoiries.

Ce furent au reste là les sujets qu'on représenta le plus longtemps. On trouve assez bien de fenêtres de ce siècle toutes en verre blanc mais ornées soit au haut, soit au bas d'un écusson. Car à cette époque, on fit presque toujours de deux choses l'une: ou on arrachait les plus beaux vitraux et on les remplaçait par des vitres blanches, ou bien fallait-il en restaurer un, bien vite on s'empressait de mettre un écusson ou une devise sur un cartouche quelconque là où autrefois on avait vu quelque figure de saint, quelqu'ange, ou quelque symbolique figure.

Nous citerons comme exemple de cette méthode et de la haute idée religieuse qu'avaient à cette époque même les grands dignitaires de l'Eglise, la restauration que fit faire le cardinal de Noailles à la grande rose du côté de l'archevêché, dans l'église de Paris dont il était archevêque. Ayant fait reconstruire cette rose à ses frais, il ne trouva rien de mieux que de faire remplacer au centre de la rose une figure de la Sainte Vierge par un écusson à ses armes. Nous pourrions citer encore plus d'un exemple de cette façon d'agir, mais il faut nous borner

Ajoutons pourtant avec M. Lévy que le petit nombre de peintres verriers de cette époque fut plus sage, plus modeste et plus sérieux dans les quelques grandes verrières qu'ils produisirent que leurs prédecesseurs du XVIIe siècle.

En Hollande, en Allemagne et en Suisse, la peinture sur verre condamnée en quelque sorte à l'oubli et au dépérissement, se soutenait encore avec quelque vigueur, mais son importance se perdait graduellement. Au reste, dans ces pays, les événements politiques de la seconde moitié du siècle étaient peu faits pour laisser à l'art toute la liberté dont il a besoin pour se développer à l'aise.

En Angleterre seul le bel art du peintre verrier sut se soutenir jusqu'au grand réveil du XIXe siècle.

Cte THEOD. DE RENESSE.

BIBLIOGRAPHIE PRINCIPALE.

REUSENS. — Eléments d'archéologie chrétienne.
Louvain - Peters - 1875 - II. 78 et seq.

CAUMONT (A. de) — Abécédaire ou rudiment d'Archéologie.
Caen et Paris - 1850 - 53.

CAUMONT (A. de). — Histoire sommaire de l'Architecture religieuse, civile et militaire au Moyen Age.
Caen, A. Hardel - s.d.

LEVY (Edmond). — Histoire de la peinture sur verre en Europe particulièrement en Belgique, contenant une analyse descriptive des vitraux de ce royaume.
Bruxelles - Tircher - 1855-59.

Les prescriptions hygièniques et médicales à Anvers entre 1439 et 1496

Comme Génard le dit dans sa courte préface à la publication de leur Inventaire, rédigé par P. van Setter, Conseiller-secrétaire de la Ville d'Anvers, la collection des Registres aux Ordonnances de la Ville, constitue une mine inépuisable pour tout chercheur ainsi que pour l'étude de l'activité de notre cité dans tous les domaines.

L'inventaire de van Setter va du 8 février 1489 (vieux style) à l'année 1794. L'édition commencée par Génard n'en comprend qu'une bonne moitié: elle fut interrompue après le 2ᵉ volume de l'*Antwerpsch Archievenblad*, avec l'ordonnance du 2 décembre 1650, Folio 107 verso. L'œuvre fut délaissée jusqu'à ce jour : on peut le déplorer.

Mais l'inventaire de van Setter n'est pas complet: une première partie des ordonnances, en possession des Archives de la Ville lui échappa. Jusqu'en 1905, cette partie était reliée à la suite du «*Tweede oudt Register int parchement gebonden*» comprenant les années 1438 à 1456. Feu l'archiviste Louis Bisschops entreprit la publication de ce registre: elle ne fut pas achevée. La partie des ordonnances allant de 1439 à 1496 séparée de cet ensemble fut classée isolément. Ce volume comprend cent folios. La première ordonnance datée du 20 novembre 1439, concerne le «*Oudt cleercoopers ambacht*». Au verso du dernier feuillet on trouve des ordonnances de dates très espacées: une du 6 août 1492, deux de 1493 (14 mai et 31 juillet) la dernière

enfin du 26 juillet 1496. Le répertoire de ce volume n'a jamais été publié. Mes recherches ne m'ont pas permis de constater que les historiens actuels aient utilisé les prescriptions du Magistrat qui y sont contenues, surtout à mon point de vue spécial. Je me suis attaché à rassembler et à commenter les ordonnnaces ayant trait à l'hygiène et à la médecine.

Dans son *Histoire du Collegium medicum antwerpiense*, Broeckx a utilisé le répertoire de van Setter (pages 126 à 132). Tricot a fait de même (3e congrès de l'Histoire de l'Art de guérir, Londres, pages 11 à 20).

Le travail présent montrera ce qui a été fait par le Magistrat au point de vue de l'hygiène publique pendant une grande partie du quinzième siècle.

* * *

Les prescriptions du Magistrat concernant l'hygiène générale, et la médecine contenues dans le livre des ordonnances 1439—1496, peuvent se classer en plusieurs catégories.

Les plus nombreuses ont trait à l'enlèvement des ordures ménagères et à la propreté de la voirie. D'autres visent le curage et la réfection des canaux et cours d'eau, la construction des fosses d'aisance et la stabulation des porcs et autres animaux domestiques, la pollution des abreuvoirs et puits, le commerce et surtout l'altération des denrées en particulier des épices, du pain, de la bière et du sel, les maladies dites pestilentielles et des mesures prophylactiques appropriées.

Hygiène générale de la voirie.

Le problème de l'évacuation des ordures ménagères était une des préoccupations constantes du Magistrat.

La première ordonnance du recueil date du 13 février 1439 (1440 nouveau style) (F° 1), elle fut promulguée par l'écoutète Jan van der Brugge.

« Tous les jours avant huit heures du matin tout habitant » de la ville sera tenu de déposer les immondices et les cendres

» aux endroits désignés de tout temps dans son quartier: sous
» peine de 3 sc. gr. de Brabant pour chaque contravention.»

« Tous les jours à huit heures du matin, les fermiers » des boues enlèveront ces tas avec leurs charrettes. En cas » de manquement les examinateurs de denrées *(Keurmeesters)*, le » feront au double des frais, et leur appliqueront une amend » de 2 sc. gr. br. pour chaque contravention.

« Chaque samedi soir, chacun nettoyera la voirie devant » son huis, en ayant soin de ne rien porter sur le terrain du » voisin sous peine de 12 gros de Br. »

« Les tenanciers de cabarets transporteront hors des portes » de la ville, toutes les issues des animaux sacrifiés et les dé- » chets des aliments sous peine de 5 sc. gros Brab.

« Il est strictement défendu de transporter ou de déposer » des immondices ou des gravois autrement qu'aux endroits dé- » signés, de même il est interdit de faire des dépôts entre le » port (de werf) ou le marché aux poissons. Les cornes de » vache et les pieds des bœufs et autres déchets de cette nature » ne peuvent être déposés en ville, on les portera directement » hors de la ville. Mêmes amendes que ci-dessus; et chacun pour- » ra y aller de sa dénonciation.»

» Le 28 février 1442 (1443 n. s.) (fol. 2°) l'ordonnance est » renouvelée. Le Magistrat interdit en plus de laisser vaguer du- » rant la nuit les chevaux, porcs et autres animaux. Il défend » le dépôt de gravois et immondices à certains endroits *(St-* » *Jansvliet, houten hoot, lancx de garyten aen de vischmerct, aen* » *de Werf...)* »

Au f° 4 se trouve une ordonnance non datée dont la rédaction ressemble à celle du 13 février 1439.

Le 10 mars 1448 (1449 n. s.) le Magistrat rappelle qu'il est défendu d'abandonner sur les voies publiques principales les cadavres de chevaux, vaches ou porcs. On devra les enfouir à huit pieds de profondeur sous peine de 2 écus anciens.

Il faut croire que les instructions de l'Autorité étaient observées avec tiédeur car le 8 janvier 1452 (1453 n. s.) le sous-

écoutête Wouter Breem revient à la charge. «Comme il se faisait » que les rues étaient très sales et immondes par l'accumulation » de la boue, du fumier et des immondices le Magistrat nomma » six quarteniers *(Wyckhouders)* Willem Steyneman, Jan de » Gryze, Jan der Kindere, Jan van Doirne, Jan de Heelt et Wou- » ter int Tolhuys. Ils furent préposés à la propreté de la voirie, » en se conformant aux règlements ci-après: Le soin de collec- » ter, et de transporter tous les résidus appartient exclusivement » aux six quarteniers prévus: La contravention expose à deux » écus anciens d'amende à diviser suivant les coutumes.»

« Les gravois, pierres ou sable ne pourront être déposés » sur les tas d'ordures, sous peine d'une amende d'un écu ancien»

Toutes les immondices seront rassemblées au Kiel, *tussen » de calchovenen ende Crooncnburgh buyten baelgien»*, Cette » place sera exclusivement réservée aux collecteurs (Amende » de 2 écus anciens.)»

» Ces fonctionnaires et leurs familiers pourront attraire de- » vant le Magistrat tout contrevenant. qui sera passible des » amendes énoncées.

» Au cas où les quarteniers n'entretiendraient pas une pro- » preté méticuleuse des rues les Receveurs *(Rentmeesters)* pou- » voiraient au service de la propreté publique au double des » frais à charge de ces fonctionnaires.

» Le nettoyage de la voirie du samedi incombant aux rive- » rains des immeubles reste toujours en vigueur sous peine des » amendes édictées antérieurement. »

Moins de deux ans après le sous-écoutête Wouter Breem compléta l'ordonnance ci-dessus (1 Junii 1454, f° 25°) par des instructions concernant les canaux, fossés des remparts et cours d'eau de la ville.

« Défense de les polluer par des déchets de toute provenance, » sous peine d'un écu ancien.

» Défense de mener les porcs, chèvres, moutons ou autres » animaux le long de cours d'eau soit en ville soit au dehors.

» Défense de construire ou d'établir des fondations dans » leurs environs sous peine de trois écus anciens, de démolition » des ouvrages précités et de curage forcé des dits cours d'eau.

» Obligation de transporter les gravois et terres provenant » des maçonneries endéans la semaine suivant l'achèvement des » travaux: Ces déblais seront versés et étendus hors de la porte » du Kipdorp «*op ten slycwegh int' straetken aen Ste Wille-* » *boorts*», et hors la porte St-Georges, de plus endéans les trois » jours les fosses de la chaussée seront comblées et égalisées, » sous peine d'un écu ancien.

» Il est interdit en outre de faire du feu sur les appontements de la ville, ou sur les navires pour chauffer du goudron » ou de la poix, sous peine de 2 écus anciens.

» Il est défendu de rincer ou de laver des habits ou des » draps dans les abreuvoirs de la ville ou d'y laisser baigner des » oies, sous peine d'un écu ancien.

» Il est ordonné enfin à tout habitant de la ville de fermer » sa maison ou sa boutique dès qu'une personne y mourrait de » pestilence: dans ce cas l'immeuble devra rester fermé pendant » six semaines et on ne pourra y présenter en vente aucun objet » sous peine de trois écus anciens.»

Le 17 février 1456 (1457 n. s.) (f° 37) le Magistrat par une instruction complémentaire spécifie que l'enlèvement et le transport du fumier incombait uniquement aux fermiers des boues désignés par les receveurs. Ce transport ne se fera d'ailleurs pas avant que la cloche du travail n'ait sonné sous peine de trois écus anciens.

Un édit du 1 mars 1457 (1458 n.s.) (f° 38) montre que les quarteniers négligeaient leur office: « Le Magistrat les mit » en demeure, chacun dans son quartier, à s'en acquitter dans » le plus bref délai, sinon les receveurs se chargeraient de faire » exécuter la besogne à leurs frais doublés.»

Des courtes instructions, datées du 14 janvier 1463 (1464 n. s.) (f° 43), du 3 mars 1472 (1473 n. s. (f° 48) du 19 juillet

1473, (f° 49) du 5 août 1473 (f° 49), défendent le dépôt d'immondices etc. à certains endroits déterminés: sur la *Borgtbrugge.. opt nyenwerk in straetken aldaer gelegen tusschen Herman Haecx huysinge, ende anthonys pasteybackers huysinghe..., aen tspoyken by decortstraete... aen de bornput in de cuyperstraet...*

Les avis du 12 février 1475 (1476 n. s.) (f° 54) et du 27 janvier 1476 (1477 n. s.) (f° 55) ordonnent aux habitants de débarrasser la rue de la glace et de la neige, et de les entasser: sous peine d'un écu ancien.

Il faut croire que les quarteniers et les fermiers des boues devenaient des plus insouciants puisque le 18 mars 1477 (1478 n. s.) (f° 55) le Magistrat autorisa tout le monde à ramasser fumier et ordures et à les amener à l'endroit de son choix: «il » spécifia que les collecteurs volontaires devraient faire leur besogne convenablement, et n'attaquer les nouveaux tas qu'après » avoir déblayé celui qu'ils auraient entamé en premier lieu. Il » rappela en outre que les gravois et cendres ne pourraient être » mélangés aux immondices et que chacun devait apporter les » déchets aux tas ou poteaux, désignés antérieurement... Le tout » sous peine d'un écu ancien. »

Le 21 juillet 1477 (f° 57) le Magistrat avait imaginé un moyen commode pour entretenir la propreté de la Grand Place: « tous les mercredis, les arquebusiers *(colfdragers)* et serviteurs » du Seigneur avaient mission d'appréhender les ribauds et ribaudes déambulant dans les rues. Ils devraient les amener à la » Grand'Place et leur remettre des balais et tout ce qu'il fallait » pour le travail. Les réfractaires seraient corrigés et exécutés » suivant les ordonnances du Seigneur et de la Ville.»

Les courts avis du 20 décembre 1477 (f° 57), du 24 décembre 1483 (f° 75) ne font que rappeler les prescriptions antérieures; celui du 21 mai 1485 (f° 80) porte une réquisition pour les possesseurs des charrettes à boues, ou à matériaux de construction: «il leur était enjoint de faire un transport d'ordures avant » de prendre un autre chargement, sous peine d'un écu ancien».

Le 1 février 1487 (1488 n. s.) (° 86) le sous-écoutête Dierick van Cuyck, apporta une modification à l'ancien usage qui obligeait les habitants à conduire tous les jours leurs détritus aux tas ou poteaux prévus! «dorénavant ils ne devraient plus » le faire que le lundi et le jeudi sous peine de 5 écus anciens; » à ces jours les fermiers des boues les enlèveraient avec leurs » charrettes. Ces fonctionnaires, comme les examinateurs des » denrées, ne sont pas obligés de rester dans un même quartier, » ils peuvent se rendre dans les autres. Ceux qui leur créeraient » des difficultés par paroles ou par actes à l'occasion de leur » office seraient justiciables de la correction du Seigneur et de la » Ville. Comme d'habitude il est rappelé que chacun déversera » ses déchets sur le tas qui lui a été désigné.»

Une publication du 12 janvier 1488 (1489 n. s.) (f° 90) faite par le sous-écoutête Dierick van Cuyck, enjoignit aux habitants de balayer la neige devant leur habitation sur une largeur suffisante pour permettre à deux personnes de passer de front, sous peine d'un écu ancien.

Une notice du 14 octobre 1489 (f° 92) rédigée dans le sens de la proclamation du 14 février 1487, ordonne aux habitants de curer les rigoles devant leurs maisons.

Curages des cours d'eau.

A côté de la propreté des rues, le maintien en état des multiples canaux et cours d'eau qui sillonnaient les voies principales de la ville nécessitait une surveillance assidue de la part du Magistrat. Les ordonnances qui visent cet article, en partie déjà contenues dans le chapitre précédent, font parfois l'objet de proclamations spéciales.

Le 21 juillet 1459 (f° 41) le chevalier Jan van der Bruggen, écoutête, annonce que «les lundi, mardi et jeudi prochains on » curera et nettoyera les canaux de la ville: tous les riverains » y dépêcheront pendant trois jours un ouvrier vigoureux qui y » travaillera pour le profit de la communauté: sous peine d'un » écu ancien.»

Les instructions du 31 juillet 1471 (f° 46) et du 14 juillet 1477 (f° 57) avertissent les habitants qu'ils auront à curer leurs égouts d'une façon convenable tant les bords que le fond, avant la mi-août, sinon l'écoutête y fera procéder à leurs frais doublés et sous la peine habituelle.

Un alinéa d'une ordonnance du 9 mai 1478 (f° 58) défend de pêcher dans les ruisseaux, canaux et dépendances avec filets, nasses etc., ou de rouir du lin entre ce jour et l'automne prochain, sinon aux places indiquées par le surintendant ou les échevins des digues, sous peine de 3 écus anciens pour chaque contravention. Une courte instruction du 28 juillet 1481 abonde dans ce sens (f° 67).

L'ordonnance publiée par le sous-écoutête Dierick van Cuyck, le 23 août 1485 (f° 80) est plus explicite: «le curage doit se » faire jusque sur l'ancien fond. Toutes les immondices et pierres » seront déversées dans les barques que la Ville amènera sur » place. Les Receveurs auront le droit de faire exécuter ce tra- » vail chaque fois qu'ils le jugeront nécessaire. On commencera » le curage au niveau de la porte St-Jean en remontant ainsi » en ville. Sous peine de trois écus anciens.»

Les mesures édictées le 21 juillet et le 4 août 1487 (f° 85) par l'écoutête chevalier Jan van Ranst envisagent le double but de la défense militaire et sanitaire: «Comme les fossés extérieurs » n'étaient en grande partie ensablés, le Magistrat décida de les » remettre en état: tout le monde est invité à cette réfection, soit » en fournissant son travail pendant un, deux ou trois jours, » soit en salariant un ouvrier vigoureux pour ce même laps de » temps.

» En outre, chacun devra approfondir et curer le ruisseau » devant son habitation sous peine d'une double amende exigible » sans autres formes. »

L'instruction complémentaire du 4 août mentionne que tous » les mendiants valides entre 16 et 60 ans, hommes ou femmes, » garçons ou filles quêtant la charité en rue ou assistant aux

» distributions devront avant tout commencer à travailler aux » fossés des remparts: les maîtres des travaux leur délivreront » un jeton, qui leur permettra de circuler en ville, de plus les » hommes toucheront un sou *(stuyver)* les femmes et filles un » «blancke» par jour de travail. Les ouvriers volontaires munis » de bêches et autres outils sont demandés, on leur payera le » salaire prévu par la ville.»

Un avis du 6août 1492 (f° 100) rappelle le curage ordinaire des ruisseaux et canaux.

Fosses d'aisance, etc.

Le Magistrat avait pu constater pendant les épidémies graves qui désolaient la ville la défectuosité et les dangers des fosses d'aisance et des porcheries. Le 2 août 1451 (f° 21) il décréta que «dorénavant à l'intérieur des murs ces fosses devraient être » voûtées, et que leur construction tout comme celle de nouvelles » porcheries, serait subordonnée à l'approbation des inspecteurs » des bâtiments *(erfscheyders)* sous peine de trois écus anciens. » Tout habitant éprouvant des inconvénients de la part d'un voisin à ce sujet aurait la ressource d'en référer aux Receveurs » ou aux fonctionnaires susdits qui examineraient le bien-fondé » de sa réclamation et y pourvoiraient.»

Il paraît que les enfants des écoles, et même d'autres personnes ne se souciaient guère de faire leurs besoins naturels aux environs de l'abreuvoir de la *«Kerkhofstrate»*. Le sous-écoutète Huygen de Coninck qui avait été saisi de la question publie que » les contrevenants, tant vieux que jeunes, seraient passibles d'une » amende d'un écu ancien pour chaque infraction (12 mai 1459 » f° 40), ce délit pouvait être dénoncé au Magistrat par tout témoin de l'acte. Les maîtres d'école et les parents devront » avertir les enfants, et chaque fois en cas de faute on leur » appliquerait l'amende susdite.»

Vider des vases de nuit par les fenêtres de l'étage était pratique courante. Le Magistrat rappelle aux habitants (15 septembre 1476, f° 55) qu'elle est défendue... ils doivent vider dé-

» comment ces récipients en rue, dans le ruisseau, devant leur » huis. Sous peine de deux écus anciens.»

Un paragraphe de l'ordonnance du 17 octobre 1483 (f° 74) vise aussi ces inconvénients.

Enfin l'édit concernant les fosses d'aisance publié en 1451 fut renouvelé le 16 décembre 1488 (f° 89) .

Protection des abreuvoirs et cours d'eau.

Le samedi 27 juillet 1443 (f° 3) l'écoutête Jan van der Bruggen fait proclamer la défense de jeter du ballast, gravois, tripailles et autres immondices dans l'Escaut. « Tous ces dé- » chets doivent être portés hors la « *slyckpoorte* » aux endroits » indiqués précédemment sous peine de trois écus anciens. Dans l'ordonnance très explicite sur les chevaux de louage, sortie le 11 septembre de la même année (f° 34), le conseil avertit les propriétaires des chevaux « qu'ils ne pourront mener à l'abreuvoir » les chevaux morveux, galeux ou atteints d'affections intestina- » les ou du bubon frontal, parce que les chevaux des bonnes » gens qui en sont indemnes s'exposeraient à la contagion. De » même il est défendu de garder à l'attelage les chevaux galeux » sous peine de 6 écus anciens pour chaque contravention.»

Le Magistrat rappelle le 6 avril 1455 (f° 37) «qu'il est » interdit de jeter des chiens ou chats vivants, des pierres, des » os ou autres immondices dans le nouveau puits creusé à la » Meir, ou dans n'importe quel puits de la ville sous peine de » trois écus anciens.»

Le 17 octobre 1461 (f° 43) on trouve un édit du chevalier-écoutête Jan van der Bruggen, « défendant à quiconque de gar- » der des oies errantes, sous peine d'un écu ancien et de con- » fiscation de la volaille. Les oiseliers, seuls, peuvent en possé- » der, ils les empêcheront de se baigner dans les abreuvoirs des » chevaux sous peine des mêmes amendes. Quiconque pouvait » venir montrer aux Receveurs une oie vivante ou morte captu- » rée dans les abreuvoirs recevrait chaque fois deux gros de la » Ville.»

La possession des porcs fit encore l'objet d'une ordonnance » du sous-écoutête Jacop Wielant du août 1478 (f° 60): «chacun pourra garder des porcs chez soi, mais il est défendu de » les laisser vaguer en rue ou sur le bien d'autrui. On pourra » aussi les mener individuellement au marché pour les vendre » ou les ramener à la maison, dans les mêmes conditions et sous » peine d'un écu ancien.» Le chevalier-écoutête Jan van Ranst rappelle ces instructions le 13 décembre 1488 (f° 89).

Les abatteurs et les bouchers avaient l'habitude de laisser couler en rue le sang du bétail sacrifié, ou bien ils le déversaient dans les ruisseaux des rues ou dans le fossé du Bourg: «il leur » est ordonné, sous peine de trois écus anciens de rassembler » le sang et de le verser en plein Escaut. Quant aux femmes » qui vendent tripes et boudins devant la maison des bouchers, il » leur est défendu d'en jeter le bouillon dans le fossé du bourg, » elles n'ont qu'à le déverser aux endroits où elles auraient lavé » les issues en tout premier lieu, sous peine de la même amende. (31 mars 1478 (1479 n.s.) f° 61).

Dans l'édit du 28 juillet 1481 (f° 67) il est notamment rappelé « qu'il est défendu de se baigner, de rincer du linge ou » des habits dans le nouvel abreuvoir récemment installé par la » ville près du couvent des frères mineurs ou observants, il est » interdit d'y mener des chevaux galeux, morveux ou infectés.»

Contrôle des denrées.

Le commerce des denrées avait acquis à Anvers une importance considérable. L'appât du lucre, mauvais conseiller, ne manqua pas d'inciter les négociants peu scrupuleux à des manipulations plus favorables à leurs intérêts qu'à ceux de la communauté. Le Magistrat veillait.

Le 23 septembre 1447 (f° 16) l'écoutête Jan van der Brug- fait proclamer l'ordonnance suivante:

« Comme on découvre chaque jour des fraudes et des trom- » peries de plus en plus nombreuses dans le trafic des drogues » et des épices, au grand détriment du commerce en général et

» et de l'intérêt public, le Seigneur et la Ville décrètent qu'il est » défendu de faire des mélanges quelconques de safran, ou de » faire des manipulations en augmentant le poids, modifiant sa » couleur ou rendant la marchandise plus belle ou plus précieuse. » Chaque provenance sera vendue sous son nom propre; l'orte » pour l'orte, le tuscane pour le tuscane et le berrengier pour le » berrengier sous peine de XII Ryders et de voir la marchandise » brûlée.

» Toutes les épices seront vendues non falsifiées, que ce » soient le gingembre, le poivre, les clous de girofle, le macis, » l'herbe aux vers, la canelle, les amendes, le riz, le cumin ou » n'importe quoi; et ceci sous la peine susdite.

» Il est aussi défendu, sous la même peine, de présenter en » vente en rue soit à domicile des poudres composées ou non » ensachées ou non, à moins qu'elles ne soient faites de drogues » de bonne qualité.

» Il est aussi défendu, sous la même peine, de vendre de la » thériaque falsifiée, du gingembre vert ou quelqu'autre conserve » contrefaite ou altérée ou n'importe quelle autre marchandise » adultérée. »

Le 12 septembre 1460, à l'occasion de la foire d'automne l'ordonnance précitée est revue et corrigée par quelques instructions complémentaires (f° 43). Cette nouvelle édition donne des particularités intéressantes pour le commerce des épices. Une addition marginale faite le 24 novembre 1494 montre qu'à cette date elle était encore en vigueur.

Si un contrôle sévère était exercé sur les articles du commerce à consommation réduite et condimentaire les produits primordiaux n'échappaient pas à l'œil vigilant du Magistrat.

Ainsi le sous-écoutête Wouter Breem apprend dans son ordonnance du 20 juillet 1452 (f° 22) «qu'au grand dommage et » souci des habitants en brassait et panifiat du blé moisi et » que cette pratique pouvait amener d'après la conjoncture du » temps la pestilence et la mortalité. Afin de prévenir ces graves » inconvénients le Seigneur et la Ville ont ordonné:

» Il est interdit aux boulangers de faire du pain aux bras- » seurs de brasser de la bière avec du blé moisi: sous peine de » huit écus anciens et de confiscation du blé de la bière et du malt.

» Les vérificateurs des denrées pourront visiter les demeures » des boulangers, brasseurs et cabaretiers aussi souvent qu'il » leur plairait pour examiner s'ils ne trouvent pas du blé de la » farine, du pain, du malt moisis ou de la bière brassée au moyen » de blé moisi. S'ils y découvraient l'un de ces produits altérés ils « le confisqueraient et appliqueraient l'amende susdite.

» Les boulangers devront montrer aux examinateurs le pain » qu'ils auront cuit, et ce autant qu'il leur plairait, sous peine » de 2 écus anciens.

» Il est encore ordonné que chaque personne de la ville ou » du dehors ayant cherché ou acheté du pain moisi dans les » boulangeries ou au marché et qui l'apporterait aux examina- » teurs recevrait chaque fois de la Ville un écu ancien. L'ordon- » nance faite récemment sur les bières du dehors reste . en » vigueur».

Une note du 14 septembre 1484 (f° 76) « défend à tout » marchand de bières, d'apporter en ville, de soutirer ou de ven- » dre à quiconque de la bière moisie ou ayant un goût de ton- » neau. Tout contrevenant répondra du fait en justice et suivant » le cas sera corrigé publiquement par le Seigneur et la Ville.»

Une ordonnance du 7 septembre 1485 (f° 81) émanant du chevalier Jan van Ranst, écoutête, réglemente la vente du sel.

« Aucun négociant ou batelier du dehors ou citoyen de la » ville ne peut vendre du sel provenant d'autres villes ou places, » soit par bateaux, en sacs, tonneaux ou n'importe comment, » sans avoir montré au préalable aux bourgmestres de cette ville » un certificat d'origine, et d'avoir prêté le serment que le sel » n'a été falsifié ni mélangé : sous peine de six florins bour- » guignons d'or.

» De plus on ne pourra apporter ou vendre en ville du » *«clive oft asschen soudt»* sous peine de confiscation et d'une » amende de trois florins bourguignons d'or.»

Les maladies pestilentielles.

Les affections pestilentielles s'abattirent à différentes reprises sur notre bonne ville pendant le XVe siècle. Le Magistrat eut fréquemment l'occasion d'édicter des mesures de prophylaxie. L'ordonnance la plus importante qu'il publia à cette époque fut sans contredit celle du 4 avril 1472 (1473 n. s.)

Le sous-écoutête Jacques Wielant y apprend «Comme il est » arrivé à la connaissance du Seigneur et de la Ville que certai- » nes personnes habitant dans des maisons où des personnes » sont mortes de l'«Haestige siekte» ou pestilence, circulent pu- » bliquement tant à l'Eglise Notre-Dame que dans d'autres hos- » pices et couvents sans porter ostensiblement la verge blanche, » dont le port avait été ordonné en d'autres temps, qu'au con- » traire elles la cachent sournoisement sous d'amples capes et » manteaux et se rendent ouvertement au marché au beurre, à » la maison des bouchers, au marché aux poissons et en d'autres » endroits pour y acheter les marchandises et victuailles au grand » péril et souci de la communauté: Ainsi il est dit, que l'on fait » assavoir à un chacun de la part du Seigneur et de la Ville:

» A l'avenir il est défendu à tout infirmier (schrobber) ou » à tout habitant, quelqu'il soit, chez qui un cas ou un décès » dû à la pestilence s'est produit, de circuler parmi les bonnes » gens aux marchés pour y acheter ou vendre des victuailles, ou » de se rendre à l'église Notre-Dame et autres églises paroissia- » les, couvents et hospices à l'intérieur de la ville pour y entendre » la messe ou assister à d'autres offices religieux. Il leur est » permis de se rendre à l'église de l'hospice des Observants pour » y entendre la messe et y faire leurs dévotions le matin entre » six et huit heures et pas plus tard. Ils se tiendront dans cette » église à la porte de l'ouest jusqu'au bénitier et pas plus avant.

» Ils garderont la verge blanche dans leurs mains ou ils la pla-
» ceront ostensiblement découverte, à côté d'eux. En dehors de
» ces heures, cette chapelle, et pendant tout la journée des au-
» tres églises de la ville, leur sont interdites. Pour circuler hors
» de leurs maisons ils devront porter une verge peinte en blanc
» d'une longueur de deux aunes ou plus, et de la même épaisseur
» que celles que l'on a coutume de porter ici dans les proces-
» sions: ils ne pourront la cacher sous mantes ou capes.

» Il est expressément défendu aux personnes qui séjour-
» nent hors la ville et ayant un cohabitant souffrant ou décédé
» de la pestilence, de présenter en vente pendant six semaines
» aucun produit alimentaire, beurre, fromage, œufs, etc Ces
» personnes seront tenues, comme celles habitant la ville, de por-
» ter la verge blanche suivant les instructions précédentes et
» sous la même peine.

» Aucune personne, ni infirmier, ayant donné leurs soins
» dans une maison où un habitant a été malade ou est décédé
» de la pestilence, ne pourra transporter ou mettre à l'air, des
» biens sis dans la maison ou dans le jardin précités sinon qua-
» rante jours après le dernier décès. Sous peine de 5 écus an-
ciens à partager suivant la coutume.

» A chaque endroit où s'est produit un décès on mettra pen-
» dant six semaines en guise d'enseigne une botte de paille, sous
» la peine ci-dessus. Cette botte sera suspendue à l'étage infé-
» rieur ou au grenier de la maison, toutefois si le patient a été
» transporté hors la maison avant son décès la botte de paille
» susdite ne sera appendue que pendant 14 jours, et cela sous
» la peine prévue.

» Enfin, vu les circonstances précaires du moment, il a été
» décidé par le Seigneur et le Ville que dorénavant aucune dé-
» pouille qu'elle soit d'un riche ou d'un pauvre décédé ou non
» de pestilence, ne sera transportée dans les églises. On devra
» les enterrer immédiatement à l'endroit que le défunt aurait
» désigné, et ceci sous peine de six Ryders d'or. Après l'enter-
» rement, le service funèbre se célèbrera à l'église suivant les

» convenances. » (Il est marqué dans le recueil que l'ordonnance précédente fut renouvelée le 13 août 1485, et le 14 août 1489 par le Marcgrave.)

Le 10 juillet 1484, le sous-écoutête van Cuyck, publie l'avis suivant:

» Vu la faiblesse du temps, et afin de se prémunir contre » les inconvénients qui pourraient en résulter, il a été décidé que » les religieux de l'Hospice du Saint-Sauveur, ou de Pierre Pot, » inde Munsterstraete (actuellement grande rue Pierre Pot) fe- » raient leur distribution hebdomadaire de pain, non au dit hos- » pice, mais qu'ils la feraient coïncider avec celle de l'hospice » de Saint-Michel, aux jours, heures et endroits où ce dernier » hospice les fait d'habitude Les pauvres gens, et ceux qui » relèvent des aumôniers, auront à s'arranger en conséquence. » Ceci se fera aussi longtemps que la faiblesse du temps ne se » serait amendée par la grâce de Dieu, et pas plus longtemps. » Les instructions concernant le port de la verge blanche, de » l'obligation de suspendre la botte de paille, et la défense de » vendre des marchandises dans les maisons infectées sont à » nouveau répétées.

Un alinéa d'une ordonnance du 14 avril 1487 (f° 87) rappelle qu'il est défendu de placer des malades atteints de pestilence sur les remparts: ils devront en être délogés sans tarder.

L'ordonnance du 5 septembre 1489 (f° 91) nous renseigne sur les mesures édictées par le sous-écoutête Dierick van Cuyck à l'occasion des ravages considérables faits par la pestilence dans diverses villes des environs.

» Il est défendu d'amener ou de présenter en vente au mar- » ché du pain provenant de Bruxelles ou d'autres endroits in- » fectés. Tout pain de Bruxelles se trouvant sur le marché sera » immédiatement enlevé et ne pourra être vendu.

» Toutes les denrées alimentaires en général, beurre, fro- » mage et œufs provenant de fermiers chez lesquels se serait » produit un décès dû à la pestilence, ne seront apportées au » marché et vendues que six semaines après que l'événement se

» serait produit. Ceci sous peine de trois florins bourguignons » d'or à partager suivant la coutume.

» Les cabaretiers et ceux qui logent des étrangers, sont te- » nus d'interroger sérieusement leurs hôtes avant de les accueil- » lir, pour savoir s'ils ne proviennent pas de maisons où quel- » qu'un est décédé ou a été malade de pestilence, s'ils appren- » nent que le voyageur arrive d'un endroit infecté et qu'ils l'ac- » ceptent nonobstant, ils seront passibles, chaque fois, d'une » amende de six florins bourguignons d'or, à répartir comme de » coutume. De même l'étranger qui cacherait le fait serait pu- » nissable de la même amende.»

Le 17 mai 1490 (f° 96), le sous-écoutête Dierick van Cuyck édicte une nouvelle prescription visant les porteurs de la verge blanche pour motif de pestilence. «Ils feront tolérés, pour » entendre la messe, dans l'église des Observants entre 6 et 7 » heures du matin. Ils devront se tenir entre la porte ouest et » le bénitier. Ils seront obligés de quitter cette chapelle après 7 » heures, et ne seront admis dans aucune autre église, pendant » la journée, pour assister à quelqu'exercice religieux de prêches » ou autres. En cas de contravention on leur appliquera l'amen- » de de trois florins bourguignons d'or à répartir suivant cou- » tume.»

Ordonnances à buts restreints.

Le recueil contient encore quelques prescriptions se rattachant à l'hygiène générale et sujets connexes.

Tout d'abord une ordonnance concernant les porcs.

Le sous-écoutête Wouter Breem, apprend dans son ordonnance du 8 avril 1445 avant Pâques (1446 n.s.) (f° 5) que «certains habitants de la ville tenaient chez eux des porcs en l'hon- » neur des Saints Antoine, Corneille ,Hubert et Jacques. Ces » animaux couraient librement par les rues, au grand danger de » la salubrité publique et pour un profit minime des Saints sus- » dits. Il décréta que les propriétaires devraient les sacrifier ou

» se débarrasser d'eux avant les Pâques closes, et qu'il serait dé-
» fendu d'en posséder encore dans ces conditions, sous peine de
» confication de l'animal incriminé. Pour que les Saints ne pâ-
» tissent pas de cette ordonnance les serviteurs (des confréries?)
» des Saints feraient chaque année une quête avec un plateau
» d'argent. Quelques bonnes gens de la milice les accompa-
» gneraient dans la tournée: Saint Antoine recevrait le tiers, et
» les autres Saints se partageraient le reste de la recette.»

Une ordonnance du 12 juillet 1452 (f° 22) vise les épizooties.

« Comme on a appris que beaucoup de vaches et d'autres
» animaux paraissent parfaitement sains le matin sont morts le
» soir, et que les personnes compétentes craignent qu'il soit
» dangereux pour la communauté de débiter ces viandes pour
» les livrer à la consommation, il a été décidé ce qui suit:

» Lorsque les bouchers ou ceux qui s'occupent de l'élevage
» constateront qu'une ou plusieurs bêtes sont mortes subitement
» dans un pacage ,ils transfèreront immédiatement les bêtes sai-
» nes dans une autre étable ou dans un autre pâturage, où il
» n'y aura pas eu de décès. Si après les huit jours suivants les
» bêtes ainsi transportées sont encore en parfaite santé, ils
» pourront les vendre ou les abattre à leur convenance. Ceci
» sous peine de trois écus anciens.»

Dans son travail très documenté d'ailleurs sur: «L'Hôpital Sain-Julien et les asiles de nuit à Anvers depuis le XIV° siècle jusqu'à nos jours, (Anvers, 1887) Geudens, ne mentionne pas une ordonnance édictée le 25 octobre 1456 (f° 37) par le sous-écoutête Henrick Zegers et qui revise le règlement de cette institution charitable. Il y est dit:

» Suivant les statuts qui régissent l'Hôpital Saint-Julien, sis
» à la porte St-Jean, il est admis qu'on y hébergera et nourrira
» tous les pauvres pèlerins passant par Anvers. Ils pourront y lo-
» ger pendant une nuit, et ils seront reçus jusqu'au moment
« où la cloche tintera. Toutes les autres personnes, comme les

» ribauds et les gens entachés d'une mauvaise réputation en » seront exclus.

» Comme l'hôpital n'a pas été fondé pour être une école » de jeux ou un endroit de négoce, ces transactions y sont défen- » dues de jour et de nuit. Ceux qui s'y adonneraient ou feraient » quelque difficulté au Maître de l'hôpital seraient corrigés par le » Seigneur et la Ville, suivant le cas.

» Tous les pèlerins qui s'en vont à Saint-Jacques et passent » par la ville, peuvent, seuls à l'aller ou au retour, séjourner » une ou deux nuits à l'hôpital Saint-Jacques, sans plus, sous peine » de la correction du Seigneur et de la Ville.

» Tous les ribauds et ribaudes, jeunes ou vieux, valides et » susceptibles de gagner leur vie, devront endéans les trois jours » s'attacher à pourvoir à leur subsistance ou ils seront forcés » de quitter la Ville et le Marquisat d'Anvers endéans le temps » indiqué sous les peines et les corrections que le Seigneur et la » Ville édicteront à leur sujet.

Les truands et truandes ont de tout temps étalé leurs misères vraies ou simulées pour apitoyer les passants crédules. Dans une instruction du 30 mai 1457 (f° 38) les édiles ne se montrent pas dupes de ces professionnels de la mendicité.

» Comme journellement un certain nombre d'entr'eux par- » courent les rues en geignant et simulant le mal de Saint-Jean » ou d'autres saints, et incommodant les gens qui ne sont pas » atteints de ces maladies, on interdit à toute personne souffrant » de cette affection de mendier ou d'implorer la pitié pour un » autre, en circulant dans les rues ou en se mettant au cime- » tière de Saint-Georges ou dans toute autre enceinte bénite, à » moins qu'elle n'ait été éprouvée au feu, suivant l'ordonnance » du Seigneur et de la Ville. Les contrevenants seraient mis pen- » dant trois jours au pilori, à l'eau et au pain, et enfin corrigés » sans répit par le Seigneur et le Ville, suivant le cas.»

Une dernière ordonnance, datée du 14 août 1489 (f° 91) et du sous-écoutête van Cuyck, traite d'un sujet macabre.

« Il paraît que les marchands de cire et autres faisant le
» commerce des cercueils, délivrent une marchandise confectionnée en bois très mince et mal clouée, de sorte que les cadavres
» en tombent pour la grande honte des amis, l'injure du défunt
» et le péril de ceux qui sont dans le voisinage. Le Seigneur et
» la Ville ordonnent en conséquence que ces fournisseurs devront livrer des cercueils faits en bon bois solide et bien cloué,
» sous peine de trois écus anciens à payer par celui qui serait
» responsable de pareille mésaventure. Amende à répartir en
» trois: un tiers au Seigneur, l'autre à la Ville, le troisième aux
» Frères Cellites ou au dénonciateur.»

Dr A. VAN SCHEVENSTEEN.

Théodore Boeyermans

Peintre Anversois

1620—1678

Les notices nombreuses consacrées à cet artiste anversois de second plan, depuis la *Biographie nationale* jusqu'au *Lexikon* de Thieme-Becker, d'Adolphe Siret à Henri Hymans, en énonçant trop succinctement ce que l'on connait de lui, donnent au moins le désir de préparer les voies d'une monographie plus développée. Sorte de «Van Dyck édulcoré», il y aurait lieu notamment de restituer au peintre certains portraits confondus dans l'œuvre de son illustre contemporain, à l'instar des productions d'un Thomas Willeboirts ou d'un Peeter Thys.

Théodore Boeyermans étudia en Hollande et vint tard à la peinture; on ignore s'il fit le voyage d'Italie; il état franc-maître de la Gilde en 1645. D'après une clause singulière relatée aux *Liggeren*, il fut dispensé du décanat dans la confrérie aussi longtemps qu'il ne se marierait point! La vie sans incident de ce célibataire endurci ne parle guère aux imaginations...

Si nous énumérons ses œuvres conservées en Belgique, nous rencontrons en commençant par Bruxelles: *Enée reçu par Didon,* composition incolore qui orne le vestibule de la Maison du Roi (musée communal). (1)

(1) Don de M. Léon Gauchez par l'entremise de J. de Brauwere, 1887.

Autrefois dans la collection de feu le général Bruylant et exposé avec honneur en 1910 (2), le tableau d'*Alexandre et la famille de Darius* est signé et daté 1676 (Pl. I) Les qualités de distinction habituelles à Boeyermans, — ainsi les mains allongées à la Van Dyck — s'y montrent en même temps que ses défauts: le manque de vigueur dans le rendu des physionomies et l'insuffisance du coloris (3).

Le prince Charles d'Arenberg prêta en 1886 à l'Exposition organisée au profit de la caisse centrale des artistes un *St. François endormi* auquel un ange fait entendre les accords du luth (4).

J'ai rencontré, chez Mr. Lacroix-Guller à Bruxelles (1926) un grand et beau tableau *La Rencontre de David et Abigaïl*, qui doit être restitué à Boeyermans. (Une réplique plus claire intitulée *Alexandre et Roxane* (?) passa naguère en vente à la galerie Fievez).

Mais c'est au musée d'Anvers «mère nourricière des peintres» qu'il convient d'étudier la manière un peu théâtrale de notre artiste. *Antverpiae Pictorum Nutrici*, lisons-nous sur la vaste toile qui décorait le plafond du grand salon de la confrérie St-Luc (1665), pour laquelle Boeyermans reçut une coupe en vermeil de la valeur de 50 patacons et une pièce de vers à sa louange. Dans la figure centrale, plantureuse et molle, auquel un peintre offre une esquisse, on veut reconnaître les traits de la belle Marie Ruthven, femme de Van Dyck. Des enfants sont guidés par le Temps armé de sa faux; tandis que l'Escaut

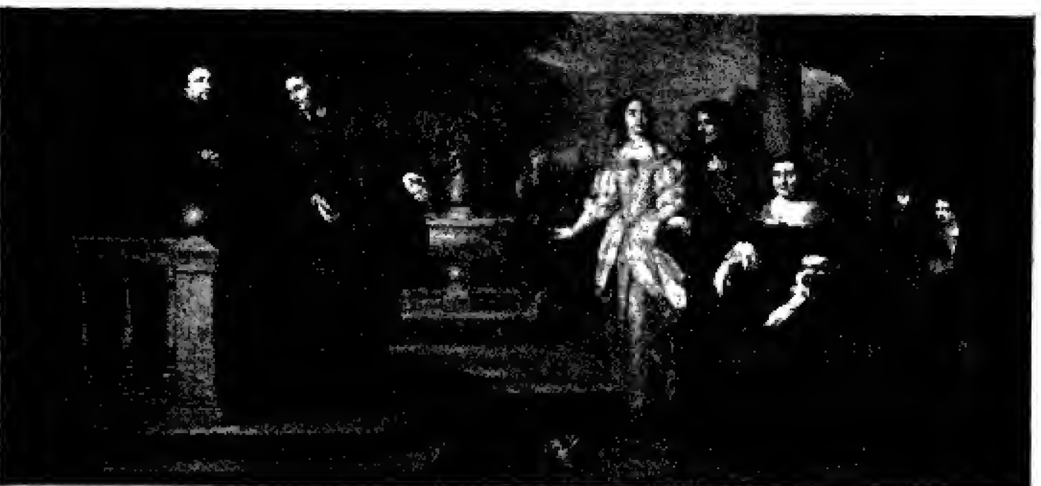
(2) Décrit et reproduit dans le **Trésor de l'art belge au XVII[e] siècle**, 122., pl. 49 (Bruxelles, Van Oest). J'ai retrouvé ce tableau, en 1922, chez un antiquaire anversois qui en demandait un prix élevé.

(3) Je relève la mention d'un **Alexandre** dans la succession Delbende-Courbon à Lille en 1902. — Quelques œuvres de Boeyermans dans le répertoire des tableaux proposés au Musée de Bruxelles. On en rencontre aussi dans le catalogue de la vente des couvents supprimés, en 1785, (à Terbanck, près Louvain.)

(4) Le tableau a passé en vente à Bruxelles, salle Giroux, le 15 novembre 1926.



Pl. I. Théodore Boeyermans. ALEXANDRE ET DARIUS.



Pl. II. Théodore Boeyermans. LA VISITE.

s'accoude au premier plan, dans la tenue allégorique requise. Derrière un buste d'Homère, on aperçoit Rubens et Van Dyck, et c'est comme une introduction — dont s'inspirera Nicaise De Keyser — à la visite des trésors du musée !

La Piscine de Bethsaïde, énorme tableau (5), l'œuvre principale du maître, provient du couvent des Sœurs Noires. La supérieure y est au reste représentée, tandis qu'un long texte explicatif se lit sur la colonne voisine. Le Sauveur laisse venir à lui les malades, en un geste large de pitié accueillante. Un séraphin dans les airs porte une banderole avec l'inscription : «Haurietis aquas in gaudio de fontibus Salvatoris» — Le pendant *La guérison des paralytiques* (1671) se trouve encore dans la chapelle du couvent.

La Visite (Pl. II) nous conduit dans un jardin à balustres et fontaines, où une famille patricienne, assez guindée, reçoit un Jésuite introduit par un ecclésiastique (6). Tableau du même genre: *L'Ambassadeur*, accompagné de deux gentilshommes et suivi d'un négrillon portant son épée, rend hommage à une jeune princesse entourée de cinq dames d'honneur. Selon Henri Hymans, il s'agirait de la rencontre d'Antoine et de Cléopâtre, traitée à la façon d'une tragédie racinienne !

Anvers possède en dehors du musée d'autres œuvres de Boeyermans. Ainsi à l'église St-Jacques, une importante *Assomption* de 1671. (L'*Ascension,* en pendant, a disparu). Dans les archives de la paroisse, on peut lire le nom de l'artiste, écrit de sa main «Theodorus Boeyermans» sur le registre de la confrérie St-Roch. (7).

(5) H. 465, L. 625 cm.

(6) Tableau provenant de l'ancien Seminaire épiscopal.

(7) Aux Hospices d'Anvers, le sombre **Baptême d'un saint.** D'après les archives Pinchart (copies faites à la Haye, fonds Gérard) «Salon de la Bourse, un tableau représentant un mariage et un autre le Mt. Parnasse et les Arts libéraux, figures de Boeyermans et paysage de Genoels. Eglise de l'abbaye de St. Michel, un tableau sur l'autel de Ste Anne.»

L'*Assomption* de l'église Ste. Elisabeth au Béguinage à Bruges, datée 1676, apparaît d'une harmonie tout à fait séduisante, avec ses jolis anges rubéniens et ses étoffes de soie dégradée, violet ou vert pâle. L'inventaire de la province en 1852 loue expressément cette «fleur de grâce et de vérité»... en l'attribuant d'ailleurs à Van Thulden!

Au musée de Gand, en pendants, deux toiles venues de l'église de Carmes chaussés: *La Vision de Ste. Marie-Madeleine de Puzzi* (Pl. III), le Christ descend du Ciel et tend son cœur à la sainte agenouillée que soutiennent des anges —, et *St. Charles-Borromée secourant les pestifères,* — il porte l'extrême onction à une femme, des anges voletant agitent des palmes(8).

Dans la collection de M. Hulin de Loo, à Gand, *Mucius Scaevola* mettant sa main droite dans le feu devant Porsenna, grand tableau signé. Nous rencontrons plusieurs fois ce sujet, mois le plus souvent en petite dimension (9). Le thème de la *Continence de Scipion* a été également choisi par l'artiste à maintes reprises (10).

Les églises de Malines renferment une série d'œuvres de Boeyermans, signalées par le *Voyage pittoresque* de Descamps et analysées en détail par Em. Neefs (11).

A l'église des S. S. Pierre et Paul: *St. Charles Borromée intercédant auprès de la Vierge pour les pestiférés,* et la *Vierge apparaissant à St. François-Xavier.*

A l'église du grand Béguinage: *Le mariage mystique de* Ste. Catherine a subi, semble-t-il, l'influence du magnifique

(8) Même sujet (esquisse?) dans une vente Aug. Dael à Bruxelles 1896

(9) Exemple: daté 1667 aux ventes Dashwood et Turner à Londres 1907-1908.

(10) **La Continence de Sciption** même composition que le tableau du général Bruylant **en contre-partie,** dans la collection personnelle de l'ex-empereur à Berlin. J'en ai découvert une, d'un genre analogue mais très médiocre, au musée municipal de Nice.

Dans Waagen **Treasures,** supplém. p. 235, **Continence de Scipion** à Harrington House, Kensington.

(11) Em. Neefs. **Tableaux, sculptures et objets d'art conservés dans les édifices religieux et civils de Malines** (Malines 1891).

Rubens qui orne le maître-autel des Augustins d'Anvers. *Le Mariage de la Vierge, Le Martyre de St. Rombaut* (1660) et *la Découverte du corps de St. Rombaut dans les eaux.* Un manuscrit de Gilles Smeyers, mentionné par Neefs, parlant du projet de représenter en 12 tableaux la vie et le martyre de St. Rombaut, patron de Malines, dit: «Les plus habiles peintres qui traitèrent ce sujet sont Jacques de Hornes en détrempe à l'hôtel de ville et Boyermans au Béguinage.»

A Malines encore, au couvent des Pauvres Claires Collétines *St. Libert rappelé à la vie par St. Rombaut.*

Aux Archives (Schepenhuis) *La ville de Malines rendant hommage* à St. Rombaut (12).

A l'église du Béguinage de Louvain: *Ste Begge en adoration devant le St. Sacrement* (1672). Parmi les œuvres de Boeyermans conservées dans les églises de la province d'Anvers. M. Fierens-Gevaert m'a signalé un *St. Dominique* recevant des mains de la Vierge le rosaire, à Oolen (Campine) signé et daté 1675 (13); et à Vosselaer près Turnhout l'*Assomption* du maître-autel, provenant d'une abbaye de Prémontrés. Les inventaires dressés par MM. Donnet et Van Leemputten mentionnent en outre une *Cène* dans la chapelle du St. Sacrement à l'église St. Pierre de Turnhout (1673), l'*Apothéose de Ste Amelberge*, signée F. Boeyermans, à Wechelderzande (1664); le *Martyre de St. Pierre*, monogrammé T. B. à Lille; et une *Assomption*, de 1660, à l'église Ste-Amelberge à Santhoven, que l'on rapprochera de celle du Béguinage de Bruges (14). Les sujets mythologiques abondent aux catalogues de ventes. Ainsi: «*Méléagre* présentant la hure du sanglier à Atalante, un petit amour l'aide. Le paysage est peint par Wildens et les trois

(12) Même sujet, offert au musée de Bruxelles en 1896 par M. Verellen-De Marbaix.

(13) Province d'Anvers. **Inventaire des objets d'art conservés dans les établissements civils et religieux.**

(14) Le 5e fasc. de l'inventaire (1911) p. 624, donne la reproduction du tableau dans son beau retable de style composite.

chiens par Snyders», (Vente François-Emmanuel Van Ertborn, Anvers 1807). De même: *Le sanglier de Calydon*. T. B. 1677. (Collection de Mme Meeus, Bruxelles 1893). A la vente de Vinck de Wesel (Anvers 1813), *Vénus voguant sur les eaux* ; elle est entourée de tritons, de néréïdes et de petits amours et suivie de Neptune dans son char attelé de chevaux marins». Même motif chez le sieur Jacomo de Wit (Anvers, 15 mai 1741) (15).

Ailleurs: *Daphné* changée en laurier (Vente Vrancken, Paris 1838) *Diane au retour de la chasse* (Vente à Francfort, Bangel, 1905). Ce dernier tableau, reproduit au catalogue, tout à fait «dans le goût de Van Dyck» et les amours à l'entour du groupe très conformes aux rondes d'enfants qui évoluent devant la *Sainte famille*.

Au musée de Stuttgart: *Adam et Eve chassés du Paradis*, acquis comme Van Dyck; l'attribution à Boeyermans pour les figures a été formulée par Bode, les animaux seraient de Peter Boel.

Sujets religieux: *Mise au tombeau* (Vente Neumans, Anvers 1898); *Ste. Cécile à l'orgue* (Vente à Berlin, Lepke, 1906) ; *St. Ambroise* défendant l'entrée du temple à l'empereur Théodose et à sa suite (Vente J. B. Van Rooy, Anvers 1870).

Les Vœux de St. Louis de Gonzague, abandonnant les pompes mondaines pour faire profession dans l'ordre des Jésuites, (1671) se trouve au musée de Nantes, provenant d'un couvent de Jésuites à Gand ou à Tournai. Le tableau fut apporté en France en 1808, et réclamé vainement par les Alliés en 1815. On en mentionne une copie au couvent des Ursulinnes d'Hennebout (Morbihan). M. Marce Nicolle a donné une description minutieuse de cette toile immense, dont le style rappelle fort la *Piscine de Bethsaïde*. Pour Gonse, c'est « la meilleure production de cet habile émule de Van Dyck», tandis que Charles Blanc en dénonçait la fâcheuse facilité, le goût pompeux, le genre ennuyeux! Au musée de Toulouse, une *Décollation de St.*

(15) G. Hoet, **Catalogus of Naamlijst van Schilderijen**, II, p. 33.



Pl. III. Théodore Boeyermans.
LA VISION DE Ste MARIE-MADELEINE DE PUZZI.



Pl. IV. « Cabinet d'amateur ». Musée de La Haye.

Paul, jadis à l'église des Dominicains d'Anvers. A Troyes, un insignifiant *Sommeil de l'Enfant Jésus*. A Douai, la *Réception de St. Placide et de St. Maur* par St. Benoit dans la solitude de Subiaco (16). Une *Adoration des Mages* de ce musée, erronément inscrite sous le nom d'Adam Van Noort pourrait être de Boeyermans. Ce n'est pas seulement au chapitre des portraits que la ressemblance de Boeyermans se manifeste vis-à-vis de certaines personnalités peu caractérisées de l'école anversoise ; je citera Ykens, duquel l'*Allégorie en l'honneur d'un prince* (au musée d'Anvers) apparaît bien conforme à sa manière. Et par exemple ne constate-t-on pas que l'*Ambassadeur*, dont nous avons parlé, a son très curieux correspondant dans un tableau du musée du Prado: *St. Louis devant la Vierge et l'Enfant*, par Claudio Coello, qui étudia, nous le savons, les maîtres de chez nous? L'influence rubénienne en Espagne offrirait d'autres points de comparaison.

La place de Boeyermans était en tout cas marquée dans les «cabinets d'amateur». Un curieux tableau du musée de La Haye, qui avait été envoyé à Bruxelles en 1910 et que nous reproduisons ici (Pl. IV) montre un décor de von Ehrenberg étoffé de figures de Gonzaes Coques, — les peintres anversois signant eux-mêmes les petites reproductions de leurs œuvres appendues aux parois. Nous reconnaissons une marine de Peeters, une nature morte de Gysels, *Le centurion se jetant aux pieds du Christ* d'Ykens et un *Triomphe de Bacchus* de Cossiers. Boeyermans figure là avec quatre minuscules compositions amusantes à discerner: le *Jugement de Pâris, Léda*, une allégorie de l'*Eau* (monogrammé) et les *Quatre Saisons* (clairement signé). De même à Munich, où les visiteurs sont cette fois d'Emmanuel Biset, parmi les originaux de Peter Boel, de Heem, Jordaens (*Le roi Candaule* de 1666), il y a une *Scène mythologique* signée Boeyermans.

(16) Tableau abîmé, « réfugié », à Bruxelles avec le musée de Douai fin 1918, (au catalogue de 1869, Van Dyck).

La nomenclature, bien incomplète, que j'ai tentée des œuvres de Théodore Boeyermans, a pour origine le regret de ne point voir au musée de Bruxelles, comme en ces cabinets d'amateur et dans le musée de sa ville natale, une toile de l'honnête disciple de Van Dyck dont nous venons de retracer la carrière.

PIERRE BAUTIER.

Le Manuscrit Musical M. 222 C. 22
de la Bibliothèque de Strasbourg (XVe siècle) brûlé en 1870, et reconstitué d'après une copie partielle d'Edmond de Coussemaker

(Suite)

4) Le ms. d'Ivrée contient, *sub* nos 37 et 39, une pièce de musique, qui débute respectivement ainsi : *Vous dormes, orsus vous dormes; Orsus vous dormes trop, Madame Ioliete* (cf. G. Borghezio, *op. cit.*, p. 16). — Ce morceau s'identifie avec le nôtre, d'après les renseignements que nous recevons de M. Dr Borghezio, au moment d'envoyer cette étude à l'impression (Confirmé par le cat. thém. d'Ivrée, qu'a bien voulu nous communiquer le Dr. Besseler.)

N° 128. — SE LA FACE, de G. DUFAY. *(Se la fare* (sic) *de G. Dufay*, dans l'index alphabétique du ms; Id. dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 77b; 3 voix; notation blanche; clef d'*ut* 1re ligne : *do, do,, ré, mi, mi, ré, do, si, la, do; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker *sub* n° 36 (Comme texte, *Se la fare* [sic] aux 3 voix).

2) Le texte se borne aux trois premiers mots.

3) Notation sur une portée de 6 lignes.

4) Identité avec *Se la face ay pale*, de Dufay(3 voix, Oxford, 213, fol. 53b; Rome, Vatican, 1411, n° 6 (Wolf, I, p. 192) et Pavie, Univ., Cod. 362, fol. 65b. (En notation moderne dans Stainer, *op. cit.*, sub n° 30, p. 140, et dans les *Denkm.* autrichiens, VII, p. 251).

P. S. — *Se la face* de Dufay se retrouve encore dans Wolfenbüttel, extrav. 287, fol .40b (cf. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters, I,* dans *Archiv. f.-Musikwiss.*VII,(1925), p. 242).

Il existe une version à 4 voix de *Se la face ay pale,* par Dufay également, mais qui, à part l'identité complète du ténor, diffère très souvent, dans le détail, de la version à 3 voix. Elle figure dans le Cod. 89 de Trente, fol. 424b (n° 778 du cat. thém., *Denkm.* autrichiens, VII, p. 57) et (anonyme) dans Munich, Cod. germ. 810, fol. 70 (cf. *Denkm.* autr., VII, pp. XXIV, 29, 291, et reproduction en notation moderne, p. 252).

Dufay a aussi écrit une messe sur le ténor *Se la face ay pale.* Cette œuvre se trouve dans le Cod. 88 de Trente, fol. 97b et ss. et dans le Cod. 14 de la Sixtine, fol. 25 ss. (n°s 253 à 257 du cat. thém. des Codices de Trente, dans les *Denkm.* autr., VII, p. 39; en notation moderne, *ibid.*, pp. 120 ss.)

C'est à toute évidence la chanson de Dufay qui a donné lieu à deux transcriptions pour orgue dans le *Buxheimer Orgelbuch: sub* n° 83, *Selefatze ay pale* (même ténor que chez Dufay) et *sub* n° 255, *Selephasepale* (cf. Eitner, *Das Buxheimer Orgelbuch*, pp. 12 et 18).

M. Schering reproduit le début de ces deux pièces d'orgue p. 167 de ses *Stud. zur Musikg. der Frühren.* (Leipzig, Kahnt, 1914). La comparaison avec la chanson à 3 voix de Dufay montre que toutes deux sont des versions colorées de ce morceau: toutefois, dans le n° 83, le contraténor diffère complètement de celui du maître belge.

N° 129. — PORRAYE (PORRAYE, de G. DUFAY, dans l'index alphabétique du ms.; *Id.* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 77b ; 3 voix ; notation blanche ; clef d'*ut* 2ᵉ ligne : pause de brève, *ré, ré, fa, sol, la, ré, do, si*(bémol sous-entendu), *la; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, sub nᵒ 37.

2) Le texte se borne au mot *Porraye.*

3) Notation sur une portée de 6 lignes.

4) Identité avec *Pouray je avoir vostre mercy,* de *Guillermus Dufay,* qui figure dans Oxford, Can. 213, fol. 80a (cf. Stainer, qui reproduit cette chanson en notation moderne, p. 152, *sub* nᵒ 35); avec *Porray ie avoir vostre mercy* (anonyme), qui se trouve dans Paris, Reina, 6771, fol. 97b (cf. Wolf, I, p. 266); avec *Porray je avoir vostre merchi,* de *G. Dufay,* Escorial, V. III, 24, fol. 24b (cf. Aubry, *Iter hispanicum, II,* dans les *S M B.* der *I. M. G.,* VIII, p. 518.)

Nᵒ 130. — J'AY GRANT (*J'ay grant,* dans l'index alphabétique du ms.; *Jay grant* de G. DUFAY, dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 78a; 3 voix; notation blanche; clef d'*ut* 2ᵉ ligne :
{ *fa, fa, fa, mi*
{ *ré, ré, ré, do* [sic dans l'incipit du cat. thém.] *ré, do, sol, la, si* (bémol sous-entendu), *la, fa; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker *sub* nᵒ 39.

2) Le texte se borne à l'incipit .

3) Notation sur une portée de 6 lignes.

4) Pas de rapport avec le morceau anonyme à 3 voix *J'ay grant desespoir,* qui figure au fol. 65b de Paris, Reina, 6771 (vérifié par M. Pirro; cf. Wolf, I. p., 263), ni avec *J'ay grate,* qui figure au fol. 42 b du Cod. germ. 810 de Munich, contrairement à ce que pense M. W. Gurlitt dans son étude *Burgundische Chanson - und deutsche Liedkunst des 15. Jahrh.,* parue dans le *Bericht über den musikwiss. Kongress in Basel* (1924), Ed. Breitkopf et Haertel, 1925, p. 174 (vérifié d'après un fac-

similé de la pièce de Munich, qui nous a été obligeamment communiqué par le Dr K. Dèzes).

5) Par contre, la pièce *Gragrandolor* qui figure, *sub* n° 121, aux fol. 65a — 65b du *Buxheimer Orgelbuch*, n'est autre qu'une transcription d'orgue (figurée) de la pièce du ms. de Strasbourg (communiqué par M. le Dr Karl Dèzes qui a bien voulu nous faire parvenir une copie, en notation moderne, de ce morceau instrumental).

N° 131. — TRES DOULS AMIS (*Tres douls* dans l'index alphabétique du ms.).

Fol. 78b; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 2e ligne : *la*, *si*, (bémol sous-entendu), *la*, *sol*, *si* (bémol sous-entendu), *sol*, *ré*, *mi*, *do*; *tempus perfectum*, *prolatio minor*.

Observations :

1) Reproduit *is extenso* par de Coussemaker, *sub* n°s 42 et 43, sous le titre: *(Rondellus cum contratenore retrogrado)*.

Le *discantus* est divisé en deux parties, dont voici les paroles: I. *Tres douls amis pour moy auras remire* (remède) *Et garison du mal* (qui) *te tient en dolour*. — II. (Da?) *Me de pris par* (sans per?) *sur toutes Playse vous mi doner de mes mals garison*.

Le ténor, placé dans l'espace intermédiaire entre les deux parties du *discantus*, s'accompagne de l'indication suivante:

Tenor istorum duorum rondellorum facit contratenorem retrogrando (sic).

Tout à la fin du morceau, on lit l'inscription: *Sciendum quod isti duo rondelli suprascripti possunt dici cum duobus, tribus, quatuor, quinque vel sex retrogradando ipsos ad modum tenoris*.

N. B. — Ces détails étaient déjà connus de Meyer, qui les a publiés (avec des variantes sans conséquence) dans la notice de Reuss, d'après le fac-similé du fol. 78b, qui figure dans l'étude de Lippmann sur le ms. de Strasbourg (cf. Wolf, I, p. 387, note 7). D'après cette note, qui se termine par: *Le sonjer de*

vous dame. Tenor de «le sonjer», on pourrait croire que le n° 132 ci-après *(Le somer de vous dame)* était l'un des deux rondeaux dont il est question dans les indications canoniques qui précèdent. En réalité, l'expression *duo rondelli* s'applique respectivement aux deux parties du *discantus* de *Très douls amis* (I. *Tres douls*. II. *Me de pris)*.

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) L'hypothèse de Wolf (p. 388, fin de la note 7 de la p. 387) selon laquelle il pourrait y avoir identité entre le n° 131 du ms. de Strasbourg et *Tres doulz amis (3 voix?)* de *Jo. Vayllant*, qui figure au fol. 17b de Chantilly, 1047, ne se vérifie pas à l'examen. En effet, d'après les renseignements que nous transmet M. Macon, texte et musique sont différents (Chantilly : *Tres doulz amis tout ce que proumis ay.... Do, ré, do, si, sol, la, si, do...)*

N° 132. — LE SOMER DE VOUS DAME *(Le somer de vous ma dame*, dans l'index alphabétique du ms.; *Id.* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 78b; 3 voix (1); notation noire; clef d'*ut* 2e ligne : *ré, mi, ré, ré, do* (dièse sous-entendu), *si, ré* — pause de brève (?) — *mi; tempus imperfectum, prolatio minor* (d'après la copie du fac-similé de la notice de Lippman, qu'a bien voulu nous transcrire M. Th. Gerold).

Observations :

1) Le texte se borne à l'incipit.

2) D'après Meyer (notice de Reuss), le texte de ce morceau serait *Le Sonjer de vous dame* (cf. le N.B., à la fin de la 1ère observation du n° 131 ci-dessus).

3) La vraie lecture est: *Le souvenir de vous dame.* Il y a, en effet, identité (à part des variantes insignifiantes) entre

(1) D'après de Coussemaker; 2 voix seulement, d'après Vogeleis *(Quellen und Bausteine...* p. 89).

l'incipit du superius de Strasbourg et celui du morceau anonyme à 2 voix *Le souvenir de vous dame excellente* qui figure dans Paris, Reina, 6771, fol. 75 b (vérifié par M. Pirro; cf. Wolf I, p. 264).

4) Le *Buxheimer Orgelbuch* contient, *sub* n° 256, une transcription d'orgue intitulée *Le sovenir* (Eitner, *Das Buxh. Orgelb.*, p. 18). La confrontation de l'incipit de ce morceau *(do, do, la, fa* dièse, *sol, sol, sol, sol, mi)* avec les deux voix du *Somer* de Strasbourg reproduites en fac-similé dans la notice de Lippmann, montre qu'il n'y a rien de commun entre ces deux compositions.

N° 133. — J'AY MIS CE RONDELET *(J'ay mis ce rondelet (Der Krepsgang)* dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 79a; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 3e ligne: *ré* (précédé d'un *b quadratum,* qui s'applique fort probablement au *do* qui suit, avec la signification d'un dièse), *do, ré, la, sol, fa, la, si* (bémol sous-entendu) — pause de semibrève ; *tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 44, avec le titre: *Der Krepsgang.* — Deux voix seulement : le *discantus* se borne à l'incipit: *J'ay mis ce rondelet;* le ténor porte l'inscription canonique suivante: *Tenor iste facit contratenorem retrograde reincipiendo ad morem cantus.*

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

N° 134. — AMIS DOULS VIS.

Fol. 79b; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 3e ligne : *do, ré, mi, fa, ré, ré, ré, do, si, do, ré; tempus imperfectum, prolatio major.*

Observations :

1) Le texte se borne à l'incipit.

2) L'incipit de Strasbourg répond, à de petites variantes près, à celui de la pièce *Amis tout dous vis revoy — soulas ne bien au cueur n'auray* du ms. d'Ivrée, (n° 6, fol. 3b) (Communiqué

par M. le professeur D. Borra et M. l'abbé Borghezio; cf. l'*op. cit.* de ce dernier; confirmé par l'examen du cat. thém. d'Ivrée mis à notre disposition par M. le Dr Besseler).

P. S. — M. F. Kammerer nous fait observer que le discantus *Amis douls vis* n'est autre que la version simple (non colorée) du discantus du n° 33 ci-dessus *(Molendinum de Paris).* Ceci explique le titre *Mulino: Amis dout* (et non *dont*) *Rondello* de la version de Paris ital. 568, du dit n° 33.

M. le Dr Dèzes conclut de ce titre, d'après M. Kammerer, que *Mulino* pourrait bien être le nom (italianisé) de l'auteur, lequel s'appellerait en réalité *Moulin* et serait originaire de Paris (il y a des raisons de croire que ce n'est point le P. de Molins de Chantilly, 1047, fol. 530). Dans ce cas, l'interprétation programmatique de cette pièce *(Le Moulin de Paris)* serait sujette à caution et résulterait d'une simple confusion, dont la version flamande du codex de Prague, intitulée *Di molen van pariis* serait, avec le vers de S. Prodenzani, *El molin de Paris con dolce botti*, la manifestation la plus typique, le titre *Molendinum de Paris*, de Strasbourg, avec ses compléments *Tenor molendini de Paris* et *Contratenor molendini de Paris*, pouvant laisser place aux deux interprétations, encore qu'avec des chances plus prononcées en faveur de la programmatique, à ce qu'il nous semble.

N° 135. — A VOUS MOTRY (= *m'octroie).*

Fol. 79b; 2 voix; notation noire; clef d'*ut* 4e ligne; *si* bémol à la clef: *sol, ré, sol, ré, do, si, la, sol, fa, sol, sol, ré* (ou *do?*); *tempus imperfectum, prolatio major.*

Observations :

Le texte se borne à ces trois mots.

N° 136. — A MES AMOURS *(Amys amors* dans l'index alphabétique du ms.; *Ames amours* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 80a; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 3e ligne: *do, ré,*

mi, sol, fa, mi, sol, fa, sol, fa, mi, ré, do; tempus imperfectum, prolatio major.

Observations :

1) Le texte se borne à l'incipit.

2) Pas de rapport avec *Armes, amours, dames, chevalerie,* de *F. Andrieu* (poème d'*Eustache Deschamps,* célébrant la mort de *Machault),* Chantilly 1047, fol. 52a (vérifié par M. G. Macon; cf. Wolf, I, p. 330, et Ludwig, *SMB der I.M.G.,* IV, p. 42 et VI, p. 611-12). Pas de rapport non plus avec le morceau anonyme à 2 voix *Ames ames* qui figure dans Bologne, Univ. 2216, fol. 8b (n° 14 du catal. thém. de Wolf, I, p. 200), ni avec le motet *(A) mer amour — (D)urement au cuer — Dolour,* qui figure aux fol. 56b. - 57a du ms. d'Ivrée (vérifié d'après le catal. thém. qu'a bien voulu nous communiquer M. le Dr Besseler).

N° 137. — SOL ICH ZO UNRECHT *(Sol ich ze unreht,* dans l'index alphabétique du ms.; *Soll ich so unreht,* etc., dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 80a; 2 voix; notation noire; clef d'*ut* 4e ligne; *si* bémol à la clef: *la, sol, fa, si, la, sol, ré, do, ré, la, si, la, sol, fa, mi;* mesure indéterminable.

N° 138. — VIRGO DULCIS. — TUBA HEINRICI (TUBA HEINRICI DI LI. CASTRO et *Virgo dulcis atque pia — Tuba Heinrici* dans l'index alphabétique original).

Fol. 80b; 3 voix; notation noire ;clef d'*ut* 3e ligne: *sol, sol, mi, do, sol, do, ré, mi; tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) Copié *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 15.

2) Noté sur une portée de 6 lignes.

3) Composition fort originale dans le goût du temps, sorte de fanfare à 3 voix, dont la partie supérieure seule est chantée. Le texte est une prière à la Vierge, où il est fait plusieurs fois allusion à la *tuba,* ce qui justifie le style tout particulier de ce

morceau. Les deux autres voix sont: 1) un *contratenor tube ;* 2) un ténor avec ce texte de psaume: *Laudate eum in sono tube,* qui n'a, ici, qu'une signification purement symbolique, l'exécution instrumentale du ténor et du contraténor ne faisant aucun doute.

4) Sur l'auteur, *Heinricus de Libero Castro,* cf. l'observation 1 du n° 2.

5) Ce morceau a été publié en partition, par Ch. Van den Borren, dans son étude: *La musique pittoresque dans le ms. 222 C 22* de Strasbourg (Cf. *Bericht über den musikwiss. Kongress, Basel,* 1924; éd. Br. et H., 1925).

N° 139. — TUBA GALLICALIS.

Fol. 81a; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 3° ligne; *do, ré, mi, ré, do, si, do, si si, la; tempus imperfectum, prolatio major.*

Observation:

Morceau purement instrumental reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 51. Au *discantus: Tuba Gallicalis;* au ténor: *Tenor Tuba gallicalis;* au contraténor: *Contratenor Tuba gallicalis.*

La base du morceau est sans nul doute une fanfare française, probablement la plus ancienne dont la notation nous ait été conservée. La voix qualifiée ténor en est le véhicule. Le contraténor est traité avec des intervalles du même genre, mais en valeurs plus petites; le *discantus* forme une succession de notes plus rapides encore qui, s'écartant du style de fanfare, rappelle plutôt l'écriture de la *caccia* italienne.

Tuba gallicalis a été publié en partition par Ch. Van den Borren, dans *La musique pittoresque* dans le ms. *222 C 22 de Strasbourg* (cf. *Bericht über den musikwiss. Kongress, Basel,* 1924, éd. Breitkopf et Haertel, 1925).

N° 140. — DE GENTIS VITA *(Degentis vita* dans le catalogue numérique de Coussemaker).

Fol. 81b; 2 voix; notation noire; clef d'*ut* 3e ligne : *la, la la, si* (bémol sous-entendu), *la, la, sol, la, sol;* probablement *tempus imperfectum, prolatio major.*

Observation:

Identité de l'incipit avec celui du morceau anonyme à 2 voix: *De gentis vita quid prodest,* qui figure dans Chantilly, 1047.

M. F. Ludwig note *(Die Quellen der Motetten aeltesten Stils,* dans *Archiv. f. Musikw., V.,* (1923-1924), p. 283, note 1, p. 284):

1°) qu'un traité écrit à Melk (Autriche), en 1462, *(Tractatulus de cantu mensurabili)* fait allusion à 7 pièces de musique, parmi lesquelles *Degentis vita.*

2°) que le même morceau est également mentionné parmi les 42 exemples contenus dans un ms. allemand du XVe siècle (traité de musique mensurale) qui appartient à l'Université de Breslau (Codex cart. IV 4o 16, publié par J. Wolf dans *Archiv. f. M.,* 1, 1919, pp. 329 ss.)

N° 141 — VERSUCH MIN DIENST (*Id.* dans l'index alphabétique du ms.; *Versuch mich (fuga)* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 82b; 2 voix; notation noire; clef d'*ut* 4e ligne: *ré, do, la, fa, mi, ré, ré, do, ré, fa, sol;* probablement *tempus imperfectum, prolatio major.*

Observations :

1) L'index de Wolf (p. 388) porte:

Fol. 82 v. *Versuch min dinst trut froewli zart.*

2) Double emploi probable avec le n° 75 ci-dessus, qui porte également la qualification de *fuga.*

N° 142. — GENT CORPS.

Fol. 82b; 2 voix; notation noire; clef d'*ut* 1e ligne : *sol* (précédé d'un *b quadratum* qui s'applique probablement, comme dièse, aux *fa* qui vont suivre), *sol,* — pause de minime —, *la, sol, fa, sol, fa, sol;* mesure indéterminable.

Observations :

1) Le texte se borne à *Gent corps.*

2) Pas de double emploi avec le n° 162 ci-après *(Gente corps)*

3) D'après le résumé que donne la *Rivista musicale italiana* (1921, p. 161) de l'opuscule d'A. Saviotti, *Una rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474* (Ed. Zelli, Arezzo, 1920), le personnage principal de cette représentation, *la Pudicizia*, chantait, à un moment donné, un morceau sur le timbre de la chanson *Gens cors.*

N° 143. — CEN MON CHIER.

Fol. 83a; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 1° ligne: *sol, sol sol, sol, fa, mi ré, fa, mi;* probablement *tempus imperfectum. prolatio major.*

Observation:

M. F. Kammerer nous fait remarquer que le début du discantus de cette pièce est identique, à la 3° note près, à celui du discantus de *Se voy mon cuer* (2 voix) de Prague, XI, E, 9, n° 40, fol. 261a (=14a, d'après Wolf, *Mensural-Notat.* 1, p. 189). *Cen mon chier* n'est donc qu'une simple corruption de *Se voy mon cuer.*

N° 144. — VENI REDEMPTOR.

Fol. 83 b; 4 voix; notation noire, clef d'*ut* 2° ligne: *la, la sol, fa* (dièse sous-entedu?), *sol, mi, fa* (dièse sous-entendu?) *sol, fa, mi, fa, sol, la;* peut-être *tempus imperfectum, prolatio minor.*

N° 145. — A SOLIS ORTU.

Fol. 83b; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 2° ligne: *la, la, sol, fa, mi, fa, ré, do, ré, mi, sol;* peut-être *tempus imperfectum, prolatio minor.*

N° 146. — MIN HERZ, Mgri ALANI (*Min herz wil alzit, Mgri Alani,* dans l'index alphabétique du ms.; *O min herze wil, Mri Alani,* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 84a; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 3ᵉ ligne: 1 pause de brève, 2 pauses de minimes, *la, si, do, ré, si, do* (dièse sous-entendu), *ré; tempus imperfectum, prolatio major.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 16. — Texte allemand complet *(min herze all zit frouwen pflegen,* etc.) et travestissement latin *(Quam pulchra puella, etc,)* au *discantus;* texte allemand complet *(Min herze wil allzit frowen pflegen,* etc., au ténor); pas de texte au contraténor, mais l'indication *Contratenor IVALDANI).*

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Sur ALANUS, voir l'observation du n° 62 ci-dessus.

4) IVALDANUS semble être le nom d'un musicien — totalement inconnu jusqu'à présent — qui aurait ajouté un contraténor à la pièce d'ALANUS, selon une coutume fréquente à cette époque.

N° 147. — KYRIE.

Fol. 84 b; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 2ᵉ ligne *: ré, ré, mi, fa, mi, sol, fa, fa, sol. fa* (dièse sous-entendu?), *sol; tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observation:

Cet incipit semble la figuration d'un thème également utilisé dans un Kyrie anonyme qui figure au fol. 315b du Cod. 89 de Trente (n° 709 du catal. thém. des *Denkm.* autrichiens, VII, p. 54). Sans doute les deux auteurs ont-ils puisé à une source grégorienne commune (cf. l'observation du n° 4 ci-dessus).

N° 148. — ET IN TERRA, de RICHART (Id. dans l'index alphab. du ms. et dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 85a; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 2ᵉ ligne: *ré, la, sol, fa, mi, ré, fa, ré, mi, do, ré; tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso, sub* n° 21, par de Coussemaker. — Texte complet au *cantus* seulement; au ténor et au contraténor, on ne trouve que le début des différentes subdivisions du Gloria: *Et in terra; Laudamus,* etc.

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) RICHART, musicien uniquement connu par le ms. de Strasbourg. S'agit-il de *Riccardus Bellengues,* chanteur pontifical à partir de 1422 (Haberl, *Dufay,* pp. 57 ss.), de *Rich. Herbare,* chanteur pontifical à partir de 1432 *(Ibid.,* pp. 66 ss.), ou de *Richardus Loqueville,* qui fut maître de chœur à Cambrai de 1412 à 1418, et dont on trouve 5 compositions dans Bologne, 37, 7 dans Oxford 213, et 1 dans Trente, 90? (Cf. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte,* II, 1, p. 102).

Le codex 37 de Bologne renferme notamment deux *Et in terra pax* de *Richard de Loqueville,* l'un à 4 voix (n° 61, fol. 60), l'autre à 3 voix (n° 78, fol. 77). Les incipits de ces deux fragments de messe, qu'a bien voulu nous communiquer M. Vatielli, ne concordent pas avec celui de Strasbourg, en sorte qu'il ne nous est pas permis d'affirmer l'identité entre le *Richart* de notre ms. et *Richard de Loqueville.* Notons toutefois, qu'à part la première note, il y a une analogie mélodique évidente entre notre incipit et celui du premier *Et in terra* de *Loqueville (la, sol, fa, mi, ré, fa, mi, ré, do),* ce qui s'explique, encore une fois, par l'origine grégorienne commune du thème (cf. l'observation du n° 4 ci-dessus).

N° 149. — DE BON PAROLE, de NUCELLA. *(De bon parole,* de *Nucella,* dans l'index alphabétique du ms.; plus loin, à la lettre N, *Nucella,* comme si le texte débutait par ce mot ; *De bon pars,* de *Nucella,* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 86b (84b, par erreur, dans l'index de Reuss-Wolf) ; 3 voix; *notation noire mêlée de blanc;* clef d'*ut* 1° ligne : *fa, do,*

fa, sol, la, sol, la — pause de minime — *mi; tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 20. — Texte italien complet au *cantus (De bon parole tal pronto se fa che del servir sua volgia non a,* etc.); ténor et contraténor sans autre texte que l'incipit: *de bon.*

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Exemple de notation franco-italienne riche en complications rythmiques de tout genre, comme on en rencontre aussi dans divers autres manuscrits de l'époque, tels le Codex Squarcialupi (Florence, Pal. 87), Chantilly, 1047 et Modène, 568 (Exemples dans Wolf, *Gesch. der Mensural-Not.*, vol. II et III, N°s 63 à 70).

4) Le nom de NUCELLA n'est connu que par le ms. de Strasbourg. Bien que l'index alphabétique le mentionne, à la lettre N, comme si c'était l'incipit d'un texte, il y a tout lieu de croire qu'il désigne plutôt une personne.

N° 150. — CHELLE DONT MA JOIE.

Fol. 87a; 2 voix; notation noire; clef d'*ut* 3° ligne: *do, si, do, si, do, ré, ré, do, ré, mi;* peut-être *tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) Le texte se borne à l'incipit.

2) Le ms. de la Trémoïlle contenait, fol. 31, d'après l'index qui a été conservé, une pièce débutant par *Celle dont ma joie.* Etant donnée la parenté des deux manuscrits, il est fort probable que ce morceau se confond avec celui de Strasbourg. (Cf. E. Droz et G. Thibault, *Un chansonnier de Philippe le Bon,* dans *Revue de Musicologie,* février 1926, p. 6 et fac-similé de l'index.)

N° 151. — SI VOS SAVIES, de CESARIS.

Fol. 87a; 2 voix; *notation blanche mêlée de noir;* clef d'*ut* 2° ligne: *ré, do, ré, mi, sol, sol, fa, mi, ré, mi — 2 pauses de minimes; tempus imperfectum, prolatio major.*

Observations:

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 25. Le texte des deux voix se borne à l'incipit ci-dessus. Peut-être s'agit-il du rondel *Se vous scaviez la douleur de mon cueur*, qui se trouve au fol. 118a du *Jardin de Plaisance?*

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Identité avec le *discantus* et le *tenor* du morceau à 3 voix *Se vous scaviez*, de PASSET, n° 268, fol. 243 du codex 37 du *Liceo Musicale* de Bologne (vérifié par M. Vatielli). Dans Bologne la notation est blanche où celle de Strasbourg est noire et inversement.

A qui faut-il attribuer cette pièce? A PASSET, musicien uniquement connu par le Cod. 37 de Bologne, ou à JOHANNES CESARIS, dont quelques oeuvres ont été préservées dans les manuscrits du temps (cf. Wolf, I, index alphabétique, v° *Césaris)* et que l'on tenait, au XV[e] siècle, pour l'un des principaux précurseurs de Dufay et de Binchois? Il est difficile de se prononcer entre ces deux données contradictoires, à moins d'admettre que *Passet* s'est contenté d'ajouter un contraténor au ténor et au *discantus* de Césaris, ce qui lui aurait valu l'honneur immérité d'être cité comme étant l'auteur de la pièce entière dans le codex bolonais.

N° 152. — SOYT DER TEMPRE *(Id.* et, plus loin, *Soyt tart tempre*, dans l'index alphabétique du ms.)

Fol 87b; 4 voix; notation noire; clef d'*ut* 2[e] ligne: *ré, do, ré mi, fa* (dièse sous-entendu?), *sol, fa* (dièse sous-entendu), *fa*, (id.), *mi, sol; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) Le texte se borne à l'incipit. D'après l'index numérique de Coussemaker, on lit au-dessus: «*O pulchra inter mulieres*(travestissement).

2) Identité du *superius* de Strasbourg avec celui du morceau anonyme à 4 voix *Sorta tempre maint soir ma tres chier dame*, qui figure au fol. 63b (et non *a*, comme le dit Wolf) de Paris.

Reina, 6771 (vérifié par M. Pirro; cf. Wolf, I, p. 267) et des pièces anonymes à 3 voix *Soit tard tempré*, Modène, 568, fol. 27b (vérifié par les bons soins de M. le Directeur des Bibl. Est. ed Universit. de Modène; cf. Wolf, p. 339, qui indique par erreur le fol.28b), et à 2 voix *Soytart tempre*, Prague XI, E, 9, fol. 8a (vérifié par M. le Dr L. Vycpàlek; cf. Wolf, p. 189).

N° 153. — BYEN PLORER (*Bien plorer doy* dans l'index alphabétique du ms. et dans l'index numérique de Coussemaker)

Fol. 88a; 2 voix; notation noire; clef d'*ut* 4e ligne: *ré, do, ré, la, sol, fa, mi, ré; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observation:

Le texte se borne à l'incipit.

N° 154. — LA MERCHI, de BINCHOYS. (Id. dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 88a; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1e ligne: *la, la si, do, ré, do, si, la, sol; tempus perfectum prolatio minor.*

Observations:

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 32. Le texte des 3 voix se borne à l'incipit.

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Identité du *cantus* avec celui du morceau anonyme à 3 voix *La merchi, ma dame, et amours*, qui figure au fol. 50b d'Escorial, V. III, 24 (vérifié par le R. P. Cortàzar). Dans son *Iter hispanicum II (S M B der I. M. G.*, VIII, p. 519, note 7), Pierre Aubry affirme l'identité de la chanson de l'Escorial avec la pièce anonyme à 3 voix *La merchi*, qui se trouve dans le codex 90 de Trente, fol. 305a *(Denkm.* autrichiens, VII, p. 63, n° 124 du catal. thém.). La confrontation des incipits de Trente avec ceux de Strasbourg et de l'Escorial montre qu'il y a là une erreur évidente.

N° 155. — VON FREMDEN STIMMEN *(Von vromden Stimmen*, dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 88b; 1 voix; notation noire mesurée; clef d'*ut* 4ᵉ ligne: *sol* — 2 pauses de minimes — *sol, la, la, si, si;* probablement *tempus imperfectum, prolatio major.*

Observation:

L'index de Wolf porte (p. 388);

Von froemden stamm en manger leyg.

N° 156. — MIN FROW MIN FROW, d'ALANUS (*Min frow* dans l'index alphabétique du ms., *Id.* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol 89b; 3 voix; *notation noire mêlée de blanc;* clef d'*ut* 3ᵉ ligne: pauses à concurrence de 4 brèves et de 2 semibrèves —, *si, ré, si, ré, sol, sol, sol, sol; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker *sub* n° 17. — Les 3 voix ont un texte allemand complet (*Min frow min frow min frow es dût mir we der ich, etc.*). Le nom de l'auteur, *Alanus,* est suivi de l'expression *per diminutionem.*

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Sur *Alanus*, cf. l'observation du n° 62 ci-dessus.

N° 157. — IN GANZEN FREUDE. (*In ganzen frou* dans l'index alphabétique du ms.; *In ganzen freude so Bumeler,* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 90b; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 2ᵉ ligne : pauses à concurrence de 3 brèves, une semibrève, 2 minimes —, *la, la, do* (précédé d'un *b quadratum* à signification de dièse), *ré, ré mi, fa, mi, ré, mi, do: tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observation:

Les mots *so Bumeler,* mis à la suite d'*In ganzen freude* dans l'index numérique de Coussemaker, semblent se rapporter à une seconde partie du morceau, qui devait se trouver au fol. 91 du ms. En effet, l'index alphabétique de ce dernier mentionne séparément, à la lettre B, les mots *Bummerler stu mie* (?) et les place au fol. 91.

N° 158. — MELANCOLYA *(Melanchya* (sic) dans l'index alphabétique du ms.)

Fol 91a; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 3ᵉ ligne : *si* bémol à la clef: *do, ré, mi, fa, ré, do, si, la* — pause de minime ; probablement *tempus imperfectum, prolatio major.*

Observation :

Y a-t-il un rapport entre ce morceau et la mélodie flamande *Melancolie dwinct mi de zinne*, qui occupe le n° 23 dans le ms. de Croeser de Berghes (fin du XIVᵉ siècle) édité dans les publications de la *Maatschappij der Vlaamsche Bibliophilen* (n° 9 de la 2ᵉ série)?

D'après la transcription qu'en donne M. J. Wolf dans son étude «*Altflaemische Lieder des 14/15. Jahrhunderts und ihre rhythmische Lesung*, parue dans le *Bericht ueber den musikwissenschaftl. Kongress in Basel* (1924, Br. et Haertel, 1925), pp. 376 ss., il n'y a pas la moindre ressemblance entre l'incipit de Strasbourg et cette mélodie. Il ne faut cependant pas perdre de vue que la pièce de Str. est à 3 voix et que de Coussemaker n'a reproduit dans son catal. thém. que les premières notes du supérius. On peut donc envisager l'hypothèse où la mélodie flamande aurait servi de ténor au morceau de Strasbourg. Or, si on la lit en clef d'*ut* 4ᵉ ligne au lieu de la lire en clef d'*ut* première ligne, comme le propose M. Wolf, il semble qu'un accord ne soit pas impossible entre elle et le début du supérius de Strasbourg. Il serait toutefois imprudent, en raison de la brièveté excessive du fragment qui nous a été transmis par de Coussemaker, de voir, dans cette hypothèse, autre chose qu'une vague conjecture, non susceptible de vérification, à l'heure qu'il est.

N° 159. — CARDO d'ANTHONIUS CLERICUS APOSTOLICUS *(Cardo in un fogo, d'Anthonius clericus apostolicus*, dans l'index alphabétique du ms.; plus loin, à la lettre E, *Eardo in un fogo d'Antonius clericus apostolicus; Cardo in un foga (sic) d'Anthonius clericus apostolicus*, dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 91b; 2 voix; *notation noire mêlée de blanc;* clef d'*ut* 1ᵉ ligne: *la, si, la, sol, fa, mi* — 2 pauses de minimes —; *tempus imperfectum, prolatio major,* avec intervention fréquente de *tempus perfectum, prolatio minor* (notes blanches).

Observations:

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* nº 19 — Texte italien complet aux deux voix *(E ardo in un fugo e bruso dogni hora,* etc).

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Style spécifiquement italien, rappelant en tout et pour tout *Landino* et l'école florentine du XIVᵉ siècle.

4) L'auteur, ANTHONIUS CLERICUS APOSTOLICUS, se confond-il avec l'un ou l'autre des musiciens italiens de l'époque qui portent le prénom d'Anthonius, à savoir : *Anthonellus de Caserta, Frater Antonius de Civitate* (Cividale), *Anthonius Romanus* et *Antonius Zachara?* C'est ce qu'il est impossible de décider, la pièce du codex de Strasbourg ne s'identifiant avec aucune des compositions de ces différents maîtres contenues dans les manuscrits du temps.

Nº 160. — MALGRE JELOUSIE *(Malgré* dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 92a; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1ᵉ ligne : *do, si* (bémol sous-entendu), *la, sol, fa, fa, fa, ré, do, sol, si* (bémol sous-entendu), *la, sol, fa, mi; tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observation:

Le texte ne dépasse pas l'incipit.

Nº 161. — ICH SCHOUWEN *(Ich schauwen,* dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 92a; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 3ᵉ ligne: *fa, mi, ré, do, ré, fa, mi, fa* — pause de minime — *ré, mi, sol, fa, mi;* probablement *tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observation:

L'index de Wolf porte (p. 388) :

Fol. 92 r. : *Ich schowen an dem Wetter han.*

N° 162. — GENTE CORS *(Gente de corps,* dans l'index alphabétique du ms.; *Id.* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 92b; 3 voix; *notation blanche mêlée de noir;* clef d'*ut* 2ᵉ ligne: *fa, mi, fa, ré (*ou *mi), do, ré, mi, fa, sol, fa:* mesure indéterminable.

Observation:

Ce morceau ne fait pas double emploi avec le n° 142 ci-dessus *(Gent corps).* — Peut-être le texte est-il celui de la ballade *Gente de corps miroir qui mon cueur art,* fol. 105a du *Jardin de Plaisance?* — Melle E. Droz nous signale la chanson n° 47 du ms. de Bayeux *(Gente de corps, belle aux beaulx yeux)* comme pouvant avoir éventuellement quelque rapport avec la nôtre. La confrontation des incipits n'apporte malheureusement aucune preuve convaincante à cet égard. De même, la mélodie du ms. de Bayeux ne semble avoir rien de commun avec le n° 142 ci-dessus *(Gent corps)* (Cf. Th. Gerold, *Le manuscrit de Bayeux).*

N° 163. — JE LOYE AMORE (manque dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 92b (93, d'après l'index numérique de Coussemaker); 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 2ᵉ ligne; *la, la, fa, ré* — pause de minime —, *fa, si* (bémol sous-entendu), *la, fa;* probablement *tempus perfectum, prolatio minor.*

Observation:

L'incipit du supérius concorde avec celui de la chanson à 3 voix de BINCHOIS, *Je loue amours et ma dame mercye,* qui figure dans Oxford, Can. 213, fol. 88a (Cf. Stainer, *op. cit.,* index alphabétique) (Vérifié par les soins de Mr. A. Cowley, bibliothécaire de la *Bibliotheca Bodleiana,* à Oxford, avec le dé-

tail complémentaire que, dans le ms. d'Oxford, la clef d'ut se trouve sur la 1ère ligne).

Melle E. Droz nous signale les pièces d'orgue *Ge loye mors, Je loye mors, Inicium Je loemors,* qui forment les numéros 16 à 18, 168 à 170, et 202 du *Buxheimer Orgelbuch* (cf. Eitner, pp. 10 et 15). A compléter par la mélodie en clef de ténor *Gelo* mors* (travestie en *Ave dulce instrumentum),* qui se trouve à la p. 44 du *Locheimer Liederbuch* (cf. *Jahrb.* de Chrysander, IIe année, p. 154 et 155). Il ne nous semble toutefois pas que le *superius* de notre ms. puisse s'accorder avec la monodie du *Loch. Liederb.*, notée en clef de ténor. Quant au rapprochement possible avec les morceaux d'orgue du *Buxh. Orgelb.*, il ne tient pas non plus, après la comparaison sur place qu'a bien voulu faire pour nous M. N. Fétaz, à la demande de M. le Prof. W. Gurlitt. — M. le Dr. Besseler ne paraît toutefois pas être de cet avis, d'après ce qu'il nous communique, après confrontation de notre incipit avec les données de la dissertation dactylographique de M. H. Schnoor sur le *Buxheimer Orgelbuch* (Halle, 1919).

D'après Melle Droz, le texte se retrouve dans le ms. Rohan, fol. 131.

Nº 164. — PATREM.

Fol. 93 (94, d'après l'index alphabétique du ms., 93b, d'après l'index numérique de Coussemaker); 2 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1e ligne: *sol, fa, mi, ré, do, mi, sol, do, si, ré, mi, ré, do, si; tempus perfectum, prolatio minor.*

Nº 165. — SANCTUS.

Fol. 94a; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1e ligne; signe de mesure: un cercle avec un point au milieu: *do, si, si, do, ré, mi, ré, do, si; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observation:

Double emploi avec l'incipit du n° 201 ci-après (*Sanctus* d'EGIDIUS DE THENIS), sauf que, dans ce dernier, le signe de mesure est un simple cercle.

N° 166. — MUSICORUM (REX RONDELLORUM) (*Musicorum inter collegia*, dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 94b; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 3e ligne: *do, ré, mi, ré* — pause de minime — *do, si* (bémol sous-entendu), *la, sol, fa, sol; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 48. — Le texte du *discantus* (*Musicorum inter collegia... musica nobilis*, etc.) est évidemment incomplet. Le ténor et le contraténor sont sans paroles.

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

N° 167. — PAR FORTUNE.

Fol. 95a; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 2e ligne: *mi, mi, ré, ré, si, do, si, do, si, la, si, do* (dièse sous-entendu); *tempus imperfectum, prolatio major.*

Observation:

Le texte se borne à l'incipit. Melle E. Droz nous signale qu'une ballade commençant par *Par fortune* figure (paroles seules) dans Paris 1719, fol. 19.

N° 168. — DE TOUTES FLOURS.

Fol. 95 (94, d'après l'index alphabétique du ms; 95b d'après l'index numérique de Coussemaker) ; 4 voix; notation noire; clef d'*ut* 3e ligne; *si* bémol à la clef: *do, sol, la* — pause de minime — *do, la, si, la, sol, la, fa* — pause de minime —; *tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) Identité avec le n° 31 des *balades notees* de G. DE MACHAULT (*De toutes flours n'auoit et de tous fruis* ; 3 voix seulement; fol, 144a du ms. 22546 de Paris; cf. Wolf, I, p. 161).

Cette pièce se retrouve encore, à 3 voix, dans Florence, Panc. 26, fol. 100 (à titre d'adjonction postérieure; cf. Wolf, p. 245); à 3 voix dans Paris ital. 568, fol. 121 (Wolf, p. 253); à 4 voix dans Paris, Reina, 6771, fol .72a (Wolf, p. 262) ; à 3 voix. dans Modène, 568, fol. 26a (Wolf, p. 337). — Riemann en a donné une version pour l'usage pratique, d'après Paris. 22546 (avec une 4ᵉ voix ajoutée par lui), dans *Hausmusik aus alter Zeit, 1. Heft*, nº 3 (Ed. Breitkopf et Haertel).

Cf. aussi la transcription définitive qu'en a donnée M. F. Ludwig dans le premier volume des *Oeuvres complètes de Machaut (Publikationen aelterer Musik, 1. Jahrg., 1. Teil*, Breitkopf et Haertel, 1926, *Ballade 31*, p. 35). M. Ludwig signale, à cet endroit, encore d'autres sources que celles indiquées ci-dessus; de plus, une transcription en notation moderne de Wooldridge, dans *Oxford History of Music*, II, 1905, p. 33.

2) Le ms. de la Trémoïlle contenait, fol. 13, d'après l'index qui en a été conservé, une pièce qui commence par *De toute flour*, et qui se confond, selon toute vraisemblance, avec le morceau de Strasbourg. (Cf. E. Droz et G. Thibault, *Un chansonnier de Philippe le Bon*, dans *Revue de Musicologie*, février 1926, p. 7 et fac-similé de l'index. Cet article ne mentionne pas la concordance avec Strasbourg).

Nº 169. — KYRIE.

Fol. 96a; 1 voix; *notation blanche;* clef *d'ut* 1ᵉ ligne : signe de mesure (un demi-cercle, avec un point à l'intérieur): *sol fa, mi, mi, ré, mi, fa, sol, la, si : tempus perfectum* (malgré le demi-cercle de l'imperfection!), *prolatio minor.*

Nº 170. — JE NE REQUIERS DE MA DAME (manque dans l'index alphabétique du ms.; *Je ne requiers de ma dame et ma déesse*, dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 96b; 2 voix; *notation blanche mêlée de rouge:* clef d'*ut* 1ᵉ ligne: *do, la, si, do, ré, do, si, la, sol, sol, sol, la, do, si, do, ré, do, si, do, si, la, sol; tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) L'index de Wolf porte (p. 388):

Fol 96v; *Ie ne requier de ma dame.*

2) Le texte se borne à l'incipit.

3) L'hypothèse de M. J. Wolf (I, p. 388, note 1) selon laquelle ce morceau s'identifierait avec *Je ne requier de ma dame*, morceau à 3 voix, qui figure au fol. 45b (et non 46b, comme le dit Wolf, p. 388) de Modène, Est. 568, se vérifie à l'examen, comme a bien voulu nous le confirmer le Directeur des *Bibl. Est. ed Univ.* de Modène. La version de Modène est attribuée à GRENON. La 3e voix est un contraténor ajouté par *Matheus de Pérouse (Contratenor Mathey de perusio).*

M. le Dr Besseler nous signale que les strophes 2 et 3 de *Je ne requier* figurent encore au fol. 233b d'un codex musical de Parme: la musique se trouvait donc au fol. 234a, qui n'a pas été conservé.

4) NICOLAS GRENON, qui était directeur de choeur à Cambrai, en 1421, entra comme *Magister puerorum* à la chapelle pontificale en 1425. On trouve de ses œuvres dans Paris, Reina, 6771; Modène, 568; Bologne 37 et 2216; Oxford, 213 et Trente, 92 (cf. Haberl, *Dufay*, p. 5. ss.; Riemann, *Handb. der Musikg.*, II, I, p. 101; cf. *Je suy defait*, en partition dans Stainer, *op. cit.*, p. 162, interprété comme canon rétrograde par Riemann dans *Hausmusik aus alter Zeit*, III, p. 18).

N° 171. — ADIEU LA BELE.

Fol. 97; 3 voix; *notation blanche;* clef *d'ut* 2e ligne: pause de brève —, *ré, ré, ré, sol, la, si* bémol, *la, sol, fa* (dièse sous-entendu), *sol* — pause de minime; probablement *tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) L'index de Wolf porte (p. 388):

Fol. 97v. *Adieu la belle, adieu vous dy:*
Je prens congie a nos amours.

2) Texte incomplet.

N° 172. —PUISQUE JE N'AY *(Visque je n'ay* dans l'index alphabétique du ms.; *Puisque je n'ay plus* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 97a; 3 voix; *notation blanche:* clef d'*ut* 1e ligne: *sol, sol, sol, sol, do, si, la, sol, do* — pause de minime; peut-être *tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) Le texte se borne à l'incipit. — Mlle E. Droz nous signale que les paroles seules de ce poème figurent dans le ms. Rohan, fol. 79.

2) Identité de l'incipit (à part deux variantes insignifiantes) avec celui de *Puis que je n'ay plus de maystresse,* de JACOBUS VIDE, dans Oxford, Can. 213, fol. 49b (cf. Stainer, *op. cit.*, index alphabétique; confirmé par les soins de M.A. Cowley).

3) JACOBUS VIDE, musicien dont on ignore tout, sinon qu'Oxford 213 contient 7 de ses compositions, Bologne 37, une, et Trente 92, une (cf. Riemann. *Handb.* II, 1, p. 102).

N° 173. — SY LIEFLICH IS DER. d'EGIDIUS DE THENIS *(Sy lieflich ys* d'*Egidius de Thenis,* dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 97b: 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 3e ligne : *do, ré, mi, fa, sol, si* (bémol sous-entendu), *la, sol; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker *sub* n° 22 — Texte complet au *supérius (Sy liefstich* (sic) *is der may bewey mit schonen blumchemondoley,* etc.) (1). Au ténor et au contraténor, ces deux mots: *Wie lieflich,* qui sont évidemment la version correcte du début de ce petit poème naturiste.

(1) Reuss, reproduit par Wolf (p. 388), donne cette lecture:
Sy: lieflich isz der mey bewey
Mit schene bluemche medley.

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) EGIDIUS DE THENIS, uniquement connu par deux pièces du ms. de Strasbourg, le lied ci-dessus, et un *Sanctus* (voir le n° 201 ci-après), qui fait peut-être double emploi avec le n° 165 anonyme, cité plus haut).

M. Th. Gérold, professeur à l'Université de Strasbourg, nous communique qu'à son avis, l'hypothèse selon laquelle *Thenis* désignerait la petite ville alsacienne de *Thann*, doit être complètement écartée. Jung (dans Tarbé, *Ph. de Vitry*, note F, pp. 156-157) traduit *Egidius de Thenis* par *Gilles de Thin*. Peut-être cette traduction est-elle exacte; dans ce cas, il faudrait considérer notre musicien comme originaire de *Thin-le-Moutier*, village du département actuel des Ardennes, à 20 kilomètres environ à l'ouest—sud-ouest de Mézières.

(D'après l'index de Wolf (p 388), les folios intermédiaires entre le fol. 97 et le fol. 105b étaient occupés par des morceaux religieux, ce qui n'est exact qu'en partie, comme on le verra ci-après).

N° 174. — QUO VULNERATUS *(Quo* dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 97b; 2 voix; *notation blanche;* clef d'ut 1° ligne : *do, ré, do, si, la, sol, mi;* probablement *tempus imperfectum, prolatio minor*.

Observations :

1) Analogie de l'incipit du *cantus* avec celui de *Jesu salvator seculi. Quo vulneratus scelere* de UBERTUS DE PSALIN(I)S, dans Oxford, 213 (Stainer, *op. cit.*, index alphabétique). Après examen de l'incipit d'Oxford, qu'a bien voulu nous communiquer Mr. A. Cowley, il ne nous semble pas invraisemblable qu'il s'agit là d'une seule et même composition.

2) HUBERTUS (ou HYMBERT) DE SALINIS n'est connu que par une composition dans Chantilly 1047, 8 dans Bologne 37 et 1 dans Oxford 213 (Riemann, *Handb.*, 1, p. 101).

N° 175. — AVE MARIS STELLA.

Fol. 98a; 3 voix; *notation blanche*; clef d'*ut* 1° ligne : *ré, la, si, sol, la, si;* probablement *tempus perfectum, prolatio minor.*

Observation:

Ressemblance de cet incipit avec celui de divers *Ave Maria stella* anonymes des codices de Trente (Cod. 89: n°s 621 et 625 du catal. thém. des *Denkm.* autrichiens, VII; Cod. 90: n° 1077 du cat. thém.; Cod. 91: n° 1331 du cat. thém.; Cod 92: n° 1450 du cat. thém.). Cette ressemblance s'explique par l'origine grégorienne commune du thème (cf. l'observation du n° 4 ci-dessus)

D. le Dr Besseler nous signale la ressemblance de notre incipit avec celui d'un *Ave Maris Stella* d'Apt, fol. 16b, dont il a bien voulu nous transmettre copie (notation noire). Le thème est le même, mais les valeurs rythmiques sont différentes, en sorte qu'il serait imprudent de conclure à une identité entre ces deux morceaux.

N° 176. — PATREM.

Fol. 98b (99,d'après l'index alphabétique du ms.); 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1° ligne: *do, si, do, do, si, do, la, si, sol, la, si; tempus imperfectum, prolatio minor.*

N° 177. — MON CUER PLEURE *(Mon cuer*, dans l'index alphabétique du ms.).

Fol. 100a; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 2° ligne; un bémol à la clef, placé sur la ligne du *sol*: *sol, mi, mi, fa, sol, fa, mi, ré, do;* mesure difficilement déterminable.

Observations:

1) Le texte se borne à l'incipit.

2) Identité du *superius* de Strasbourg avec celui du morceau à 3 voix *Mon cuer pleure* de FONTEINE, qui figure dans Paris, Reina, 6771, fol. 116b (vérifié par M. Pirro; cf. Wolf, I, p. 265) et de *Mon cueur pleure* (3 voix) de P. FONTAINE, Oxford, 213, fol. 98a (cf. l'index alphabétique de Stainer; la

version d'Oxford est, d'après l'incipit *(fa, ré, ré, mi, fa)*, écrite un ton plus bas; confirmé par Mr. A. Cowley). Pas de rapport avec le morceau anonyme à 3 voix *Mon cur*, qui figure, d'après J. Wolf *(op. cit., I,* pp. 186 et 197) sur un feuillet séparé (fol. 21) dans Oxford, Bodley Douce 381 (vérifié par les soins de Mr. A. Cowley).

P.S. — M. le Dr Besseler attire notre attention sur le fait, déjà signalé par M. le Prof. Ludwig *(Archiv fuer Musikw.* V, 209, note 3) que le registre du greffier de l'échevinage Jehan Taillefier, à Namur, contient un ténor qui commence par les mots *Mon cuer pleure*. M. le conservateur des archives Brouwers ayant bien voulu nous communiquer une copie de ce ténor (dont la notation n'est pas très claire), nous l'avons soumise à M. le Dr Besseler, et il est résulté de l'échange de vues que nous avons eu avec lui, à ce sujet, qu'il n'y aurait pas d'impossibilité à ce que cette mélodie *(si* bémol, *do, la, sol, mi, ré, do)* s'accorde avec le supérius de Strasbourg. Intervient-elle dans les versions d'Oxford et de Paris, Reina? La chose serait à vérifier.

3) PIERRE FONTAINE, *presb. Rothomag.*, chanteur pontifical à partir de 1420 (cf. Haberl, *Dufay*, pp. 57 ss.); auteur d'un certain nombre de compositions qui ont été conservées notamment dans Paris, Reina, 6771; Bologne, 37; Oxford, 213; (Riemann, *Handb.*, II, 1, p. 101) et Escorial, V, III, 24 (P. Aubry, *Iter hispanicum*, II, *SMB der I. M. G.*, VIII, pp. 519 et 525 ss.).

4) Melle E. Droz nous signale que les paroles de ce morceau se retrouvent dans Stockholm frç. 53, n° 87.

N° 178. — ET IN TERRA (attribué à BOCQUET dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 100b (101, d'après l'index alphabétique du ms.); 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1° ligne: *do, do, si, do, la, si, sol, la, si ; tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) Reproduit *in extenso*, sub n° 26, par de Coussemaker, sous le nom de BOQUET, que l'on retrouve aussi dans l'index numérique. Texte complet au *cantus*. Pas de texte au ténor et au contraténor.

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Identité à peu près absolue avec l'*Et in terra pax* de BOSQUET, qui se trouve au fol. 76 (n° 77) du Cod. 37 du *Liceo musicale* de Bologne (vérifié par M. F. Vatielli). La notation de Bologne est noire et les deux premières notes sont *do*, *ré*, au lieu de *do*, *do*.

Mr. le Dr. Besseler nous signale que le contraténor de Bologne est différent de celui de Strasbourg.

4) BOSQUET et BOCQUET ne sont évidemment qu'un seul personnage, uniquement connu par l'*Et in terra* ci-dessus.

N° 179. — ET IN TERRA.

Fol. 101b (102, d'après l'index alphabétique du ms.); 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1re ligne: *do*, *do*, *ré*, *do*, *si(*bémol sous-entendu), *la*, *sol*, *fa*, *mi;* probablement *tempus imperfectum*, *prolatio minor*.

N° 180. — VIRGINIS MERITUM.

Fol. 102b; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 2e ligne: *la*, *si* (bémol sous-entendu), *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *ré*. *do* (dièse sous-entendu), *do* (id.), *ré; tempus perfectum*, *prolatio minor*.

Observations:

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 50. — Texte fragmentaire au *cantus;* complet au ténor; absent au contraténor.

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Le *rondellus «Virginis meritum»* est cité comme exemple de *diminutio* dans le traité de l'*Anonyme X*, que de Coussemaker a reproduit dans le vol. III des *Scriptores* (p. 413 ss.), d'après

le codex de Strasbourg. Les valeurs du *cantus* doivent être, en effet, diminuées de moitié pour s'adapter harmoniquement à celles du ténor et du contra. Par ailleurs, aucun signe n'indique, dans la notation, qu'il doit en être ainsi, à telle enseigne qu'ayant mis cette pièce en partition, sans connaitre encore le passage de l' *Anonyme X* qui s'y rapporte, nous avions résolu la difficulté en doublant les valeurs du ténor et du contraténor, c'est-à-dire, en faisant exactement l'inverse de ce qu'il fallait faire.

N° 181. — SEN VOUS POUR MOY *(Sen voys vos* d'ALANUS (corrigé en : *Sen vous pour moy)* dans l'index alphabétique du ms.; *Sen vous pour moy*, sans nom d'auteur, dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 103a; 3 voix ; notation noire; clef d'*ut* 2e ligne: *sol, fa, sol, mi, fa, mi, fa, ré; tempus imperfectum, prolatio major.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 18 — Le *cantus* et le ténor se bornent à l'incipit: *Sen vous pour moy;* le contraténor va un peu au delà: *Sen vous pour moy pityé ne etc.* De plus, le *cantus* a un texte latin complet: *Lux juconda refovet,* etc.

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Identité du supérius de Strasbourg avec celui du morceau anonyme à 3 voix, *Sen vous pour moi pitié ne truis*, qui figure dans Paris, Reina, 6771, fol. 13a (vérifié par M. Pirro; cf. Wolf, I, p. 267).

4) Sur ALANUS, cf. l'observation du n° 62 ci-dessus.

N° 182. — PATREM de LAMPENS (*Id.* dans l'index alphabétique du ms.).

Fol. 103b; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1e ligne : signe de mesure: un demi-cercle avec un point à l'intérieur : *do, ré, do, si* (bémol sous-entendu), *la, si* (bémol sous-entendu), *la, sol, fa, mi, fa; tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 41. Texte au *cantus* seulement. Le ténor et le contraténor n'ont que les incipits des différentes subdivisions du Credo.

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) LAMPENS, musicien uniquement connu par ce fragment de messe. Son origine flamande ne semble pas douteuse, ce nom étant encore répandu de nos jours dans la partie flamande de la Belgique.

N° 183. — ET IN TERRA.

Fol. 104b; 3 voix; *notation blanche* (d'après de Coussemaker; l'incipit du catal. thém. n'offre que des notes noires); clef d'*ut* 2ᵉ ligne; signe de mesure (un demi-cercle, avec un point à l'intérieur): *sol, fa* (précédé d'un *b quadratum* à signification de dièse), *la, sol, fa, mi, ré* — pause de semibrève; peut-être *tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observation:

M. le Dr Besseler nous communique que cet *Et in terra* se confond avec celui qui se trouve dans Bologne, Lic. 37, fol. 81b — 82a (avec, comme nom d'auteur, FRATER ANTONIUS DE CIVITATE) et dans Munich, 3224, n° 5, p. 4 (contraténor seulement). Cette œuvre se retrouve, de plus, anonyme, au fol. 39b du codex 3232a de la Bibliothèque de Munich (signalé par M. le Dr Dèzes).

N° 184. — DE BLEU DE VERMEIL *(De bleu,* dans l'index alphabétique du ms.; *De bleu de vermeil (virelay)* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 105b; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1ᵉ ligne : *mi, fa, mi, ré, fa* — pause de minime — *la, la, fa, ré; tempus* indéterminable, *prolatio minor.*

Observations:

L'index de Wolf porte (p. 388):

Fol. 105 v. *De bleu, de vermeil et de noir*
Et de ver pour le droit savoir
Ay fait ce virelay, noteir.

M. Wolf ajoute (note 2): «Ces vers formaient évidemment la base d'une composition notée au moyen de notes bleues, rouges, noires et vertes. Vraisemblablement les couleur signifiaient divers changements rythmiques.»

La notation du ms. de Strasbourg semble n'avoir nullement comporté l'emploi de ces diverses couleurs. De Coussemaker n'aurait pas manqué d'indiquer cette particularité dans sa copie, s'il l'avait effectivement rencontrée. Or, il dit expressément, dans son index numérique: *notation blanche.*

Il se peut, par ailleurs, que l'original copié en blanc par le rédacteur du codex de Strasbourg, ait été multicolore. Dans l'affirmative, l'hypothèse de M. Wolf suivant laquelle cette pluralité de couleurs aurait marqué des changements rythmiques, nous paraît pouvoir être remplacée avec plus de vraisemblance par celle d'une préoccupation héraldique de la part du poète et du notateur: il s'agirait donc, en fait, des couleurs d'un blason, la pièce étant dédiée à quelque personnage seigneurial.

N° 185. — ADDO PLASIER.

Fol. 106a; 2 voix; *notation blanche mêlée de noir;* clef d'*ut* 3ᵉ ligne: *fa, mi, ré, do, fa, mi, ré, do, si* (bémol sous-entendu?), *la, sol; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observatoins :

1) L'incipit fait double emploi avec celui du nº 47 ci-dessus. Sans doute s'agit-il de la même composition: on peut toutefois supposer que la seconde voix y était traitée, différemment.

2) Cette pièce se retrouve, sous le travestissement *Virgo beata salusque parata,* au fol. 26a du ms. 3232a de la Bibl. de Munich (renseignement communiqué par M. le Dr Dèzes, alors que le commentaire relatif au nº 47 ci-dessus était déjà imprimé).

N° 186. — MA DUCI MOR (sic) (manque dans l'index alphabétique du ms.; *Ma duce mor* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 106b; 2 voix; notation noire; clef d'*ut* 2' ligne : *ré, ré, ré, mi, ré* — pause de minime — *do* — pause de minime —, *la, sol, la, la, si, sol; tempus* indéterminable, *prolatio minor.*

Observations :

1) Pas de rapport avec la pièce à 3 voix *Ma douce amour, ie me doy ben complaindre*, de *Jo. Simonis de Haspre*, qui figure dans Chantilly, 1047, fol. 34a (vérifié par M. G. Macon: cf. Wolf I, p. 332; M. Macon corrige ainsi qu'il suit l'incipit de Wolf: *A douce amour, ie me doy ben complaindre)*, et dans Modène, 568 (anonyme), fol. 28a (et non 29a, comme le dit Wolf, p. 338; vérifié par les bons soins de M. le Directeur des *Bibl. Est. ed Univ.* de Modène.)

Pas de rapport non plus avec le morceau à 3 voix *Ma douce amour et ma sperance*, de *Fr. Johannes de Janua*, qui se trouve dans Modène, 568, fol. 27b (et non 28b, comme le dit Wolf, p. 338; vérifié par les soins de M. le Directeur des *Bibl. Est. ed. Univ.* de Modène).

Aucun rapport enfin avec les 3 *Ma doulce amour*, qui figurent dans Oxford, 213, fol. 89a, 123a et 123b (cf. Stainer, op. *cit.*, index alphab.).

Peut-être le texte est-il celui de la ballade *Ma doulce amour ma joye souveraine*, fol 60b du *Jardin de Plaisance?*

2) Il n'est pas impossible que les morceaux *Modo como Bystu die rechte* et *Modo comor* qui occupent respectivement les n°s 79-80 et 81-82 dans le *Buxheimer Orgelbuch* soient des arrangements pour orgue, avec transposition à la quinte supérieure, de *Ma duci mor*. Les incipits de ces pièces instrumentales qu'a bien voulu nous communiquer M. le Dr Besseler d'après la dissertation dactylographique de M. H. Schnoor sur le *Buxh. Orgelb.* (Halle 1919) nous paraissent assez concluants dans ce sens.

N° 187. — ME FERES FOUS. (*Me feres fou* dans l'index alphabétique du ms.; *Ma ferez f(v)ous* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 106b (107, d'après l'index alphabétique du ms.); 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 1° ligne: *la, la, la, si, la, sol, fa, sol, sol; tempus perfectum, prolatio minor.*

Mlle E. Droz nous signale qu'une pièce de vers commençant par *Me ferez vous*, a été publiée dans *Romania*, T. 34, p.602.

N° 188. — L'ARDEN DESIR (*Lardan desier*, dans l'index alphabétique du ms.; *id.* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 107a; 3 voix; *notation noire;* clef d'*ut* 2° ligne : *la, mi, fa, fa, ré, fa, mi, ré* — pause de semibrève; mesure indéterminable.

Observations:

1) Pas de rapport avec *D'ardant desir*, de Chantilly, 1047, fol. 72b (vérifié par M. G. Macon) (Cf. Wolf, I, p. 330); d'après l'incipit que M. Macon a bien voulu nous transmettre, le texte serait *Lardant desir* et non *D'ardant desir.*

Nous avions pensé qu'en raison d'une confusion de texte, notre morceau pourrait bien ne faire qu'un avec *J'ay grant desir* de Bartholus de bruolis, qui figure dans Munich 3224, fol. 2b (Wolf, I, p. 190). Les incipits du supérius et du ténor qu'a bien voulu nous faire parvenir M. le Prof. W. Gurlitt, après les avoir fait copier sur place par M. N. Fétaz, montrent qu'en dépit d'une certaine ressemblance, il s'agit, en fait, de deux morceaux différents.

De même, aucun rapprochement n'est possible entre le morceau de Strasbourg et les deux pièces d'orgue intitulées *l ardant desier*, qui occupent les n°s 133 et 134 du *Buxheimer Orgelbuch* (Cf. Eitner, *op. cit.*, p. 14) (Renseignement communiqué par M. N. Fétaz, par l'intermédiaire de M. W. Gurlitt).

2) Melle E. Droz nous signale, d'après Eitner, *Bibl. der Musik-Sammelw.*, pp. 461 et 806, qu'un texte commençant par

L'ardent desir est encore utilisé par des musiciens de la première moitié du XVIe siècle (cf. *Lardan desir* (4 v.) de Renes, publié en 1530 dans les *29 Chansons musicales* d'Attaingnant et *Lardant desir* (4 v.) de P. Certon, publié en 1542, dans le *Neufiesme livre* d'Attaingnant).

Le codex 51 de la Chapelle pontificale contient (fol. 90-104) une messe anonyme à 4 voix (du XVe siècle), intitulée *lardant desir*... Est-ce par l'effet d'une simple coïncidence que les premières notes du cantus de cette messe *(la, mi, ré, fa, mi)* paraissent une simplification du thème de la pièce de Strasbourg? (Cf. Haberl, *Bibl. u. themat. Musikk.*, p. 84).

N° 189. — HERTE MI *(Herte my* dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 107b (108 d'après l'index alphabétique); 2 voix ; *notation blanche;* clef d'*ut* 2e ligne: *ré, ré, mi, fa, mi, sol, mi, fa, sol, fa;* tempus indéterminable, *prolatio minor.*

Observations :

1) L'index de Wolf porte (p. 388):

Fol. 107b. *Herte mi: wy mas du glat.*

2) Exemple probable de texte néerlandais (avec les n°s 71, 118 et 205).

N° 190. — LAS COMANT PORRAY-JE, de N^s^ DE MERQS *(Las coment porray je,* de *Nic. de Merques (Merqs),* dans l'index alphabétique du ms.; *Id.* de *Nic. de Merqs* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 107b; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1e ligne : *ré, ré, si, sol, la, sol, mi, ré, mi, fa; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 29. Au *discantus*, ces seules paroles: *Las comant porray je;* au ténor et au contraténor: *Las comant.*

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Identité de l'incipit du *cantus* avec celui du morceau anonyme à 3 voix, *Las! comment porroye avoir joie*, d'Escorial, V, III, 24, fol. 21b (vérifié par le R. P. Cortàzar; cf. Aubry, *Iter hispanicum, II, SMB der I.M.G.*, VIII, p. 518).

4) Sur NICOLAS DE MERQUES et ses œuvres, cf. la 2e observation du nº 17 ci-dessus.

Nº 191. — PORTUGALER, de G. DUFAY.

Fol. 108a; 2 voix; notation noire; clef d'*ut* 3e ligne ; signe de mesure (un cercle avec un point à l'intérieur) : *mi, fa, sol, fa, sol, mi, fa; tempus perfectum, prolatio minor (1).*

Observations:

1) De Coussemaker reproduit ce morceau *in extenso, sub* nº 38. Le texte se borne au mot *Portugaler.* — Peut-être s'agit-il d'une pièce de circonstance en l'honneur du mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal, en 1430.

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) *Portugaler* se retrouve, anonyme, à trois endroits différents du ms. 3232a de la Bibliothèque de Munich: 1º) à 2 v., en notation blanche et sous forme de fragment, au fol. 65a (discantus *Portugal; tenor);* 2º) à 2 v., en notation noire et sous forme de fragment, au fol. 77a (discantus *Portugal; tenor);* 3º) à 3 v., en notation blanche et complet, au fol. 92b (supérius *Ave tota casta virgo intemerata puella;* tenor *portugaler;* contra). — Cette 3e version a été reproduite en notation moderne par le Dr Dèzes, à la suite de son article *Van den Borrens «Dufay»* paru dans la *Zeitschrift fuer Musikwissenschaft*, IX, 5 (février 1927), pp. 294 ss. (voir spéc. pp. 305 ss.)

(1) C'est induit en erreur par ce signe de mesure, que nous avons attribué à ce morceau le *tempus perfectum, prolatio major,* dans notre étude intitulée: *Compositions inédites de G. Dufay et de G. Binchois*, p. 12.

4) Il semble, à première vue, y avoir quelque rapport entre le *Portugaler* de Dufay et *La portingaloise*, n° 22 du *Manuscrit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, publié en 1912 par M. Closson, à l'initiative de la Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique (Cf. aussi la *Ripresa portogallese* dont parle Guglielmo da Pesaro, dans son traité de l'art de la danse, et qui se confondait peut-être avec la *Portingaloise* en question: voir De la Fage, *Essais de Diphtérographie musicale*, Paris, Legouix, 1864, p. 199). Mais, à l'examen, les ressemblances apparaissent trop fugitives et trop localisées, pour que l'on puisse croire à un parenté réelle.

Par contre, la pièce *Portigaler*, du *Buxheimer Orgelbuch* (fol. 21; reproduction en notation moderne dans Eitner, *Beil. zu den Monatsh*., 1888, p. 83) n'est autre qu'une transcription figurée pour orgue de la pièce de Dufay (1).

5) Nous avons reproduit *Portugaler* en partition dans notre mémoire sur *G. Dufay (Bruxelles*, Hayez, 1926, pp. 298 ss.). Cf., dans cet ouvrage, le commentaire relatif à cette pièce, pp. 296 et ss., et la note additionnelle qui figure dans les *Errata et Addenda*, p. 359.

N° 192. — ET IN SPIRITU (manque dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 108b; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1° ligne : *la, si, do, si* (bémol sous-entendu), *la, sol, fa, mi;* probablement *tempus imperfectum, prolatio minor.*

N° 193. — ESCLAVE PUISTIL, de BINZOIJS *(Esclave, de Binzoijs,* dans l'index alphabétique du ms.; *Esclave puistil, de Binchois,* dans l'index numérique de Coussemaker.)

(1) Détail piquant: Eitner a pris le titre *Portigaler* pour le nom de l'auteur (v. p. 11 et le *Register*, p. 112).

Fol. 109a; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 3ᵉ ligne : *mi, fa, mi, mi, ré, si, do, si, sol; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 33. Au *discantus,* ces seules paroles : *Esclave puistil donc en;* au ténor: *Esclave;* au contraténor: *Esclave puistil.* — Voir le texte complet de ce rondeau *(Esclave puistil devenir),* dans le *Jardin de Plaisance,* fol. 73b.

2) Noté sur une portée de 6 lignes.

3) Le codex 1411 du Vatican contient une chanson à 3 voix de *Bincoys,* débutant par *Esclave puist devenir* (n° 12; cf. Wolf, 1, p. 192): d'après les incipits des 3 voix qu'a bien voulu nous transmettre M. le Dr Gino Borghezio, elle se confond entièrement avec la nôtre.

De même, identité entre cette dernière et la chanson anonyme à 3 voix, *Esclave puist yl devenir,* qui figure dans Escorial V, III, 24, fol. 45a, et dans Escorial, IV, a, 24, fol. 19b (vérifié par le R. P. Cortàzar; cf. Aubry, *Iter hispanicum, II, SMB der I. M. G.,* VIII, pp. 519 et 530).

Enfin, cette pièce se retrouve, anonyme, mais placée entre deux morceaux expressément attribués à Binchois, aux fol. 126b-127a du ms. 3232a de la Bibliothèque de Munich (les 3 morceaux sont d'une même écriture, laquelle ne reparaît plus, ailleurs, dans le codex) (Signalé par M. le Dr Dèzes.)

Le *Buxheimer Orgelbuch* contient, *sub* nᵒˢ 101 et 102 deux pièces intitulées respectivement: *E schlaue* et *E sclaphe* (cf. Eitner, *Das Buxh. Orgelb.,* p. 13). D'après les renseignements qu'a bien voulu nous faire parvenir M. le prof. W. Gurlitt, après vérification sur place par M. N. Fétaz, aucun rapprochement ne serait possible entre ces deux morceaux et la pièce de Binchois. M. le Dʳ Besseler ne paraît toutefois pas être de cet avis, d'après ce qu'il nous communique, après confrontation de la pièce de Binchois avec les données de la dissertation dactylographique de M. H. Schnoor sur le *Buxh. Orgelb.* (Halle, 1919).

Le codex 88 de Trente contient (fol. 388b et ss.) une messe anonyme à 3 voix intitulée *Esclave puist a devenir* dont le ténor est le même que celui de Binchois (cf. N°s 490 à 494 du catal. thém. des Codices de Trente, dans les *Denkm.* autrich., VII, p. 46); immédiatement après (fol. 399b; n° 495 du cat. thém.) se trouve un motet à 4 voix: *Gaude Maria Virgo-Ave Gabriel*, basé sur le même ténor *Esclave*.

N° 194. — PATREM, de CAMERACO.

Fol. 109b (110 d'après l'index alphabétique du ms.); 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 2° ligne*: la, mi, sol, fa, mi, ré do, ré; tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observations:

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 31. Texte complet du Credo au *supérius*. Au ténor et au contraténor ne figurent que les premiers mots des différentes subdivisions de cette partie de la messe.

2) Notation sur une portée de 6 lignes. Exemples assez nombreux de minimes dont la queue est dirigée vers le bas, sans que la valeur de la note en soit modifiée. C'est, d'après Wolf, (I, p. 406 ss.), l'indice d'une rédaction relativement tardive, que l'on peut fixer au plus tôt dans les environs de 1455.

2) D'après ce que nous communique M. le Dr Besseler, ce *Patrem* coïncide avec un Patrem anonyme de Bologne, *Liceo musicale*, 37, fol. 96b-98a, dont il a bien voulu nous transmettre les incipits des trois voix. Toutefois, le contraténor de Bologne est différent de celui de Strasbourg.

3) Sur CAMERACO, cf. la 4° observation du n° 126 ci-dessus.

N° 195. — ADIEU APRILLE, de NY. DE MERQS *(Adieu aprille,* sans nom d'auteur, dans l'index alphabétique du ms.; *Adieu aprille,* de *Nyc. de Merqs,* dans l'index numérique de Coussemaker.)

Fol. 111a; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1e ligne : *do, mi, fa, sol, la, sol, sol, fa, mi; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 28. Le texte se borne, pour chacune des trois voix, aux mots : *Adieu apurille.*

La forme *apurille* (=*apvril*) n'est pas l'effet d'une déformation due à l'ignorance du français. On la rencontre, avec une légère variante, à la dernière page du recueil de poèmes de Guillaume Crétin, publié à Paris en 1527, par les soins de François Charbonnier, secrétaire de François Ier et ami de Crétin: «*imprimé à Paris... l'an mil cinq cens vingt sept, le vingt cinquiesme iour Dapuril* (Cf. E. Thoinan, *Déploration ne G. Crétin sur le trépas de J. Okeghem*, Paris, Claudin, 1864, p. 10) — C'est, en définitive, la forme intermédiaire entre le latin *aprilis* et le français moderne *avril.*

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Sur MERQUES, cf. l'observation 2 du n° 17 ci-dessus.

N° 196. — ET IN TERRA.

Fol. 111b (112, dans l'index alphabétique du ms.); 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1e ligne : *do, la, ré, do, si*(bémol sous-entendu), *la, fa, mi, sol, la;* probablement *tempus perfectum, prolatio minor.*

N° 197. — WOLUF LIEBEN (*Woluf lieben gesellen*, dans l'index alphabétique du ms.).

Fol. 112b; 1 voix; notation noire mesurée; clef d'*ut* 4e ligne : *mi, si, do, si, do, ré, do, si, la, sol;* probablement *tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observation:

L'index de Wolf porte (p. 388) :

Fol. 112 v. *Woluf, lieben gesellen, unverzagt.*

Wolf note que ce lied a été conservé dans le *Lambacher Liederbuch* (Vienne, ms. 4696), ainsi que dans les codices munichois *Cgm.* 379 et *Cgm.* 715. Mayer et Rietsch reproduisent les trois versions dans leur étude : *Die Mondsee — Wiener Liederhandschrift und der Moench von Salzburg*, Berlin, 1896.

N'ayant pas cet ouvrage à notre disposition, nous avons prié M. Th. Gerold de bien vouloir nous transcrire ces trois versions, ce qu'il a fait avec la plus extrême obligeance. Il résulte de leur confrontation avec l'incipit de Strasbourg, d'une part, qu'il s'agit bien de la même mélodie; d'autre part, que la version qui se rapproche le plus de la nôtre est celle du ms. 715 de Munich, qui provient de Tegernsee, et qui date de la première moitié du XV[e] siècle.

N° 198. — SIND WILLEKOMEN (manque dans l'index alphabétique du ms.)

Fol. 113a; 1 voix; notation noire mesurée; clef d'*ut* 4[e] ligne: *mi, fa, mi, fa, ré, mi, fa, mi;* probablement *tempus imperfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) L'index de Wolf porte (p. 388):

Fol. 113 v. Sind(?) wilkomen, her Martin.

Wolf note que ce lied a également été conservé dans le *Lambacher Liederbuch* (Vienne, ms. 4696), ainsi que dans les codices munichois *Cgm.* 379 et *Cgm.* 715. — Mayer et Rietsch reproduisent les trois versions dans leur étude: *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift*, etc. M. Th. Gerold a bien voulu nous les transcrire toutes trois, d'après cet ouvrage: leur confrontation avec notre incipit prouve qu'il s'agit bien du même lied.

N° 199. — JE NE PUIS.

Fol. 113a; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 2[e] ligne : *la, sol, fa, mi, ré, ré, do, do, si, ré;* probablement *tempus imperfectum, prolatio major.*

Observation:

Pas de rapport avec *Je ne puis avoir plaisir ne reposer*, qui figure dans Chantilly, 1047, fol. 24b (vérifié par M. G. Macon; cf. Wolf, I, p. 332 et note 1), dans Florence, Panc. 26, fol. 105 (Wolf, p. 246) et dans Modène, 568, fol. 20b (et non 21 v, comme le dit Wolf, p. 338; vérifié par les bons soins de M. le Directeur des *Bibl. Est. ed Univ.* de Modène).

Pas de rapport non plus avec *Je ne puis amie*, n° 35 du ms. de Bamberg (cf. P. Aubry, *Cent motets, etc)*, ni avec *Je ne puis avoir ung seul bien*, pièce anonyme d'Escorial, IV, a, 24, fol. 55b (vérifié par le R. P. Cortàzar; cf. Aubry, *Iter hispanicum*, II, *SMB der I. M. G., VIII*, p. 531).

N° 200. — SIND WILLEKOM (manque dans l'index alphabétique du ms.; *Sind willekomen (aliter)*, dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 113b; 1 voix; notation noire mesurée; clef de *fa* 2° ligne et d'*ut* 4° ligne: *mi*, *fa*, *mi*. *fa*, *ré*, *mi*, *sol*, *mi*, *fa*, *ré;* probablement *tempus imperfectum*, *prolatio minor*.

Observations:

1) Cf. le n° 198 ci-dessus. La mélodie est la même, mais elle devait offrir des variantes, si l'on en croit le mot *aliter*, introduit par de Coussemaker — de son cru ou d'après l'index du ms.? — dans sa table numérique. L'incipit suffit, au demeurant, pour se rendre compte qu'il s'agit d'une version plus ou moins différente.

2) Voir l'observation 1 du n° 198.

N° 201. — SANCTUS d'EGIDIUS DE THENIS (*Sanctus Egidii de Thenis*, dans l'index alphabétique du ms.).

Fol. 143a; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1° ligne ; signe de mesure (un cercle): *do, si, si, do, ré, mi, ré, do, si; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker *sub* n° 23. Deux voix notées seulement, le *cantus* et le ténor, avec le texte complet du Sanctus. La partie du ténor est suivie de cette indication : *Tenor iste facit cum contratenore duobus temporibus fugando.*

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Identité de l'incipit avec celui du n° 165 ci-dessus. Les deux compositions font-elles double emploi, ou bien offrent-elles des variantes? De Coussemaker ne donne, à ce sujet, aucune précision.

4) Ressemblance du début du supérius avec le début du cantus du Sanctus de Dunstable, qui occupe le n° 39 dans le catal. thém. des œuvres de ce maître qu'a publié C. Stainer dans les SMB der I. M. G., II (v. p. 13). Cette ressemblance provient sans nul doute d'une source grégorienne commune ; elle s'étend aussi au début de l'une des deux autres voix. Chez E. de Thenis, les deux thèmes sont placés une quinte plus haut que chez Dunstable.

5) Sur EGIDIUS DE THENIS, voir la 3° observation du n° 173 ci-dessus.

N° 202. — MILLE BONJOURS, de G DUFAY (manque dans l'index alphabétique du ms.; *Mille bonjour* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 114a; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1° ligne : *si* bémol à la clef: *sol, la, si, la, do, si, sol; tempus perfectum. prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 40. Au *cantus*, texte fragmentaire et partiellement illisible, mais s'étendant sur toute la ligne mélodique du morceau; au ténor et au contraténor : *Mille bonjours.* Pas de bémol à la clef au *cantus* (contrairement à l'indication du catal. thém.).

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Identité avec: 1°) le morceau anonyme à 3 voix *Mille bonjours je vous présente*, qui figure dans Escorial, IV, a, 24, fol. 26b (vérifié par le R. P. Cortàzar; cf. Aubry, *Iter hispanicum*, II, *SMB der I.M.G.*, VIII, p. 230); 2°) *Mille bonours*, qui se trouve aux fol. 74b-75a de Paris, Bibl. Nat., ms. nouv. acq. fr. 4379 (vérification faite d'après une mise en partition qui nous a été obligeamment communiquée par M. le Dr. Karl Dèzes) ; 3°) *Mille bonjours*, de Dufay, qui figure au fol. 86a du Codex 3232a de la Bibliothèque de Munich (communiqué par M. le Dr. Dèzes).

Identité du ténor avec celui de *Mille bon jors*, n° 127 du *Buxheimer Orgelbuch* (cf. Eitner, *Das Buxheimer Orgelb.*, p. 14). Mais il y a transposition à la quarte inférieure, dans ce dernier manuscrit. L'incipit du *Buxh. Orgelb.* (copié par M. N. Fétaz), qu'a bien voulu nous transmettre M. le Prof W. Gurlitt, montre qu'il s'agit bien, dans l'espèce, d'une transcription colorée de la pièce du Dufay.

4) Intérêt spécial de cette chanson, en raison du nombre relativement élevé de ses altérations expressément marquées (*fa* dièse; *si*, *mi*, et *la* bémol).

5) *Mille bonjours* se retrouve une seconde fois, au fol 143 du ms. de Strasbourg (voir le n° 213 ci-après).

6) Reproduit en partition dans notre mémoire: *G. Dufay, son importance dans l'évolution de la musique au XV° siècle*, Bruxelles, Hayez, 1926, pp. 291 ss. — Faisons toutefois observer que, réalisée d'après une version beaucoup moins correcte que celles d'Escorial et de Paris (dont M. le Dr Dèzes a bien voulu nous communiquer des fac-similé), elle ne doit être acceptée que sous réserve (cf., sur ce point, la note insérée p. 358 s. des *Errata et Addenda* de notre mémoire sur Dufay).

N° 203. — BONTE BIAUTE (*Bonté Beauté* dans l'index alphabétique du ms.; *id.* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 115a; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1° ligne :

do, do, la, si, do — pause de semibrève —, *do, si*(bémol), *la, sol; tempus imperfectum, prolatio major.*

Observations :

1) L'incipit de Strasbourg répond exactement à celui du discantus du morceau à 3 voix *Bonte bialte* de JOHANNES CESAR (= CESARIS), qui figure, comme adjonction postérieure, dans Florence, Panc., 26, fol. 14 (Cf. Wolf, II, p. 245. — Wolf a négligé de mentionner, à cet endroit, le nom de l'auteur, ce qui est relevé par Ludwig, dans les *SMB der I.M.G.*, VI, p. 614; mais l'omission est réparée dans le *Handbuch der Notations-Kunde*, p. 347, où est reproduite la notation originale de *Bonte bialte,* suivie d'une transcription en notation moderne. La notation de Florence, Panc. 26, est noire).

Comme celle de *Dufay* qui précède, mais plus encore, cette pièce est particulièrement intéressante en raison du nombre exceptionnel de ses altérations expressément marquées(*fa* dièse; *si, mi, la* et *ré* bémol) et des modulations inattendues qui en résultent. M. Rudolf von Ficker en a fait l'objet d'une remarquable analyse dans ses *Beitraege zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhunderts* (p. 7), parus dans le *II. Beiheft* des *Denkm.* autrichiens, Vienne, 1914.

2) Sur CESARIS, voir la 4e observation du n° 151 ci-dessus.

N° 204. — BIEN PUIST, de BYNCHOIS (BYNCHOYS, dans l'index alphabétique du ms.).

Fol. 115a; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 2e ligne : *sol, sol, sol, sol, la, la, si* (bémol), *la, fa; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 34. — Le texte se borne, aux 3 voix, à *Bien puist.*

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) Pièce entièrement inédite de *Binchois.*

N° 205. — ALLEERBAER WENSCH (*Al eerbeerhrt* dans l'index alphabétique du ms.).

Fol. 115b; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1° ligne : *si* bémol à la clef : *sol, mi, fa, sol, sol (la?), la (si?), la, sol, mi;* mesure indéterminable.

Observations :

1) Exemple exceptionnel (avec les Nos 71, 118 et 189 ci-dessus) de texte néerlandais.

2) Identité du discantus avec celui d'*Al eerbaerheit weinsch ic vort*, d'Escorial, VIII, 24, fol. 30b (communication de M. le Prof. W. Gurlitt, qui a fait exécuter ce morceau aux concerts de musique du moyen âge, qui ont eu lieu, à son initiative, à la Hamburger Musikhalle, du 1er au 8 avril 1924).

N° 206. — COMENT PORRAY, de C. LIEBERT (*Coment porray,* de G(?)LIEBERT, dans l'index alphabétique du ms.).

Fol. 115b; 3 voix; *notation blanche;* clef d'*ut* 1° ligne : *fa, fa, sol, la, sol, mi, fa, mi, do, ré; tempus perfectum, prolatio minor.*

Observations :

1) Reproduit *in extenso* par de Coussemaker, *sub* n° 35. Aux 3 voix, pas d'autre texte que: *Coment porray.*

2) Notation sur une portée de 6 lignes.

3) L'on connait trois LIEBERT ou LIEBERTH: 1) *Gualterius*, qui fut chanteur pontifical en 1428, et dont Oxford, 213 contient 3 compositions, dont l'une est daée de 1423; 2) *Reginaldus*, dont Oxford, 213 renferme 2 pièces et les codices de Trente (87 et 92), 8 pièces en tout (Cf. Haberl, *Dufay*, p. 60 et Riemann, *Handbuch der Musikg.*, II, I, p. 102); 3) *Jean* cité en 1459 dans les comptes de la cathédrale de Cambrai (Cf. Haberl., *Dufay*, p. 52).

Il s'agit plus probablement ici de GUALTERIUS LIEBERT, en raison de l'initale C ou peut-être G (index alphabétique) du prénom.

N° 207. — BIS GRUEST MARIA *(Bist grust Maria*, de HENRI L. dans l'index alphabétique du ms.; *Bis gruest Maria Heinrici*, dans l'index numérique de Coussemaker, avec cette adjonction: *Sequentia ave preclara Heinrici miserrimis ingeniis vulgarizata)*.

Fol. 116a; 1 voix; *notation noire*, d'apparence intermédiaire entre la notation chorale et la notation mesurée (1) ; clef de *fa* 2ᵉ ligne et d'*ut* 4ᵉ ligne : *do, fa, fa, fa, fa, sol, fa, si* bémol, *la, sol;* probablement rythme libre.

Observation:

L'index de Wolf porte (p. 388) :

Fol. 116b. *Bis gruest Maria / schoener merstern.*

Wolf note: Il s'agit d'un *Leich* d'HEINRICH LOUFENBERG, dont le texte complet est reproduit dans Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied* (Leipzig, 1867), II, p. 585, n° 763. L'original se trouvait dans le Cod. B. 121 de la Bibliothèque de Strasbourg, brûlé en 1870 (cf., sur ce ms., Wolf, I, p. 390 et la note 1).

M. Vogeleis *(Quellen und Baust.* p. 90) signale qu'il a publié un facsimilé des 27 premiers vers de ce lied (texte et mélodie) comme annexe à son étude : *Die einstige Papierhandschrift 222 C 22 des 1870 zerstoerten Strassburger Bibliothek*

(1) Il est difficile de décrire cette notation, en raison de la brièveté de l'incipit et du caractère assez vague de certaines formes de notes: à côté de 2 semibrèves et de 3 minimes pourvues de queues obliques, dirigées vers le bas, on trouve trois autres minimes, dont la queue, dirigée aussi vers le bas, est plutôt droite qu'oblique. Dans son index numérique, de Coussemaker assimile cette notation à des neumes allemands. Sans doute s'agit-il, dans l'espèce, de cette variante de la notation gothique, dont M. J. Wolf donne des exemples au bas de la p. 160 de son *,Handb. der Notationskunde, I. Teil* (Breitkopf et Haertel, 1913).

parue dans les *Monatsh. fuer Musikg.*, année XXXII (1900), nº 11. Il nous a été impossible de découvrir ce facsimilé dans la collection pourtant complète des *Monatsh.* et de leurs *Beilagen* que possède la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.

Nº 208. — SUNT FESTA HEINRICI (Heinrici LAUFFENBOURG dans l'index alphabétique du ms.; *Sunt festa celica (dcamen* (dictamen) *Heinrici)*, dans l'index numérique de Coussemaker.)

Fol. 117a; 1 voix; notation noire mesurée (semibrèves égales); clef d'*ut* 4ᵉ ligne: *fa, mi, ré, si* bémol, *la, sol, fa, sol, fa, fa;* mesure indéterminable.

Observation :

L'index de Wolf porte :

Fol. 118 v. — *Nunc festa que celica cillent medulas* (?)

Nº 209. — ICH SUFFZEN VON HERTE (manque dans l'index alphabétique du ms.; *Ich suffzen van herte,* dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 118b; 1 voix; *notation blanche* mesurée; clef de *fa* 3ᵉ ligne: *sol, sol, la, la, la, sol, si, si;* mesure indéterminable.

Observations :

1) L'index de Wolf porte (p. 388):

Fol. 118 v. *Ich sueffzen von hertze liden und smertze.*

2) Wolf (p. 388, note 5) et Vogeleis *(Quellen u. Baust.* p. 90) affirment que cette pièce (ou du moins un morceau composé sur ces paroles) serait contenue dans le codex in 4° F. VIII, 16 de la Bibliothèque de l'Université de Bâle. Il doit y avoir là une méprise, car M. le Prof. Karl Nef nous fait savoir, après vérification sur place, que ce ms. renferme exclusivement des chants religieux sur paroles latines.

N° 210 (1). — PIECE SANS TEXTE (non mentionnée dans l'index alphabétique du ms., ni dans l'index numérique de Coussemaker).

Fol. 119a; nombre de voix indéterminable; *notation blanche mesurée;* clef d'*ut* 4ᵉ ligne : *do, sol, sol, sol, sol, fa, sol* ; probablement *tempus perfectum, prolatio minor.*

N° 211 (210 dans l'index alphabétique de Coussemaker). — O MARIA MARIS STELLA.

Fol. 119 (119 b, d'après l'index numérique de Coussemaker) ; 3 voix; notation noire; clef d'*ut* 2ᵉ ligne: *mi, fa, mi, mi, ré, do, ré, mi, fa, sol, la; tempus imperfectum, prolatio major.*

Observation:

Cet *O Maria Maris stella* n'a rien à voir avec celui que l'*Anonyme IX* cite dans son traité *De musica mensurabili,* que de Coussemaker a extrait du ms. de Strasbourg, pour le publier dans le vol. III, p. 411 ss. de ses *Scriptores.* Le motet *O Maria maris stella,* que l'auteur de ce traité archaïque cite comme exemple du premier mode rythmique, serait l'œuvre de l'auteur du *Discantus vulgaris positio.* Il figure dans le ms. de la Faculté de Médecine de Montpellier, au fol. 89, et est reproduit dans le Tab. VIII de *L'art harmonique aux XIIᵉ et XIIIᵉ siècles,* de Coussemaker.

(Ici s'arrête le catalogue thématique de Coussemaker. Il convient d'y ajouter encore les deux numéros suivants, mentionnés dans l'index numérique du manuscrit:)

N° 212 (211 dans l'index numérique de Coussemaker). — VICTIME PASCHALI (*Victime pascali* dans l'index alphabétique du ms.).

Fol. 142b; 3 voix; pas d'incipit dans la copie de Coussemaker.

(1) De Coussemaker a mis par erreur : *n° 110* dans son catalogue thématique.

N° 213 (212 dans l'index numérique de Coussemaker). — MILLE BONJOUR, de G. DUFAY (manque dans l'index alphabétique du ms.).

Fol. 143b; 3 voix; pas d'incipit dans la copie de Coussemaker.

Observation :

Double emploi, d'après de Coussemaker, avec le n° 202 ci-dessus.

ADDENDA RELATIFS AU CHAPITRE III CI-DESSUS. (1)

N°s 5 et 6. — SALVE MUNDI et AVE REGIS FILIA.

M. le Dr. Besseler nous communique qu'à son avis ces deux morceaux à une voix pourraient bien être solidaires l'un de l'autre et former ensemble une seule composition à 2 voix. Les arguments suivants qu'il invoque en faveur de cette hypothèse nous paraissent très sérieux: 1) le n° 6 commence par 4 pauses de brèves, ce qui est anormal pour un morceau qui se suffit à lui-même; 2) les textes des 2 voix sont apparentés entre eux; 3) le texte du n° 6 (voix inférieure) n'est pas mentionné dans l'index originaire du ms., selon la règle que s'est imposée le rédacteur pour les morceaux à 2 ou plusieurs voix et à pluralité de texte.

N° 8. — PATREM de PRUNET.

M. le Dr Besseler nous signale que ce *Patrem* se retrouve dans Apt, fol. 29b, avec, comme nom d'auteur(?), BONBARDE et dans Padoue (fragment) 684, avec, comme nom d'auteur, PERNETH (et non *Pernech*, comme le dit Wolf, *Mensur.-Not.*.

(1) Ces *Addenda* sont basés sur des renseignements qui nous sont parvenus alors qu'une partie de ce chapitre était déjà imprimée.

I, p. 259). Il se demande si ce *Perneth* ne se confond pas avec le *Perrinet* dont Apt contient, fol. 5, un Kyrie à 3 voix.

M. le Prof. F. Ludwig *(Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts*, dans *Archiv. f. Musikw.*, VII (1925), IV, p. 427) fait observer, à propos de *Bonbarde* (d'après *Les Ducs de Bourgogne*, du Comte de Laborde, 2, 3, 1852, p. 95 s. et p. 80) qu'«un «ménestrel» royal de ce nom, probablement un surnom, est signalé en 1394».

Nº 10. — REX KAROLE.

M. le Dr. Besseler a bien voulu nous donner quelques précisions concernant les ressemblances et les différences qui existent entre la version de Strasbourg et celle de Chantilly.

Strasbourg et Chantilly ont en commun le supérius *Rex Karole*. Chantilly a, de plus, un second cantus, *Leticie pacis concordie*, qui ne figure pas dans la copie de Coussemaker. Les deux mmss. ont un contraténor totalement différent. Celui de Strasbourg a, selon ce que nous fait observer M. le Dr Besseler, tous les caractères d'un véritable ténor, c'est-à-dire d'une mélodie vocale préexistante servant de base à l'ensemble. Strasbourg a une voix qualifiée de ténor qui coïncide exactement avec celle de Chantilly qui porte la mention de *solus tenor*. Mais cette dernière n'est point susceptible d'être exécutée en même temps que le contraténor du même ms., parce que ces deux voix suivent fréquemment une marche parallèle, le *solus tenor* étant partiellement formé au moyen des mêmes éléments que le contraténor. Le *Rex Karole* de Chantilly. doit donc être considéré comme une composition à 3 et non à 4 voix, les exécutants ayant à choisir entre le contraténor et le *solus ténor*.

L'expression *solus tenor* se retrouve dans un *Gloria* anonyme de Modène, cod. lat. 568 (fol. 3b), pièce à 4 voix, en style de motet, qui comporte deux supérius vocaux, un ténor liturgique et un contraténor. Mais ces deux derniers peuvent être remplacés, *ad libitum*, par une 5e voix, de composition totalement différente, qui est qualifiée de *solus tenor* (Cf. F. Ludwig,

Die mehrstimmige Messe des XIV. Jahrh., dans *Archiv. f. Musikw.*, VII (1925)), IV, p. 423).

M. Besseler se demande si le ms. de Strasbourg ne contenait pas le «motetus» *Leticie pacis concordie* et si sa présence n'a point, par l'effet d'une erreur ou d'une distraction, échappé à de Coussemaker. Que l'index originaire du ms. ne fasse point allusion à ce texte, c'est ce dont il ne faut point s'étonner, son rédacteur ayant pris pour règle de n'y mentionner, pour les compositions à pluralité de texte, que l'incipit littéraire de la voix la plus élevée. D'autre part, dans sa description du ms. de Strasbourg, Reuss, suivi par Wolf, place au fol. 8a, le texte *Firmantur pacis ordines*, auquel nous avons fait allusion, dans notre commentaire du n° 11, sans toutefois pouvoir nous expliquer sa présence à cet endroit. M. Besseler se demande s'il n'y aurait point là une déformation, par Reuss, de l'incipit *Leticie pacis concordie*, le fol. 8a étant la place normale du second cantus hypothétique de notre motet. Il nous fait aussi remlrquer que le supérius *Rex Karole* comporte plusieurs passages en forme de hoquet, qui présupposent tout naturellement l'existence d'une voix complémentaire destinée à réaliser cette «manière» selon toutes les règles de l'art. Nous estimons qu'il y a là un ensemble suffisant de présomptions pour considérer l'hypothèse de M. Besseler comme solidement fondée.

M. le Dr. Besseler pense que si Filipoctus de Caserta range le motet *Rex Karole* parmi les produits de l'*ars antiqua*, il doit y avoir à cela un motif sérieux. Sans doute, nous écrit-il, l'œuvre est-elle d'origine ancienne, et il est à supposer qu'elle a subi des remaniements vers la fin de XIV° siècle. Du fait que Filipoctus la cite comme une pièce surannée, sous le titre de *Rex Karole*, on pourrait peut-être induire qu'elle a vu le jour sous Charles IV (1322—1328). Toutefois le texte de Strasbourg et de Chantilly ne laisse aucun doute sur l'identité du roi dont il y est question, et celui-ci ne peut être que Charles V (1364—1380), fils de Jean (*Johannes genite;* Charles IV était *Philippi*

genite). Mais il serait tout à fait normal que le texte eût été remanié, au même titre que la musique.

Le motet *Rex Karole* est cité dans les comptes de 1423-1424 de la Confrérie de Notre-Dame, à Bois-le-Duc (Pays-Bas), parmi une série de 4 motets *(mouteten)* que le maître de chant «frère Wouter le prêcheur» a copiés pour la confrérie (cf. *De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch,* dans *Tijdschrift der Vereeniging voor nederl. Muziekgeschiedenis,* Deel XII, 1e stuk (1926), p. 59). — On peut juger de la célébrité de cette composition par le fait de son expansion dans une région aussi éloignée de son lieu d'origine.

N° 13. — EN TRES DOUS.

D'après une communication de M. le Dr Besseler, 1°) ce «rondeau spirituel» est écrit en *tempus imperfectum, prolatio minor;* 2°) la 10e et la 11e notes seraient *do — si* bémol, dans Paris (Reina) et non *mi — ré,* comme dans l'incipit du catal. thém. de Coussemaker.

N° 17. — VOLES SCAVOIR de MERQS.

Melle E. Droz nous fait très judicieusement remarquer que *N. et C. de Merques* pourraient bien ne faire qu'un seul et même personnage, *C* étant l'initiale de *Colin,* diminutif de Nicolas, ou de *Claus,* équivalent germanique de Nicolas.

Nos 20 et 21. — ORGANIZANTER CONTINE et LUCEAT LAUDIS.

M. le Dr Besseler est d'avis, comme nous, que ces deux morceaux pourraient bien n'en faire qu'un seul (à 3 voix). L'index originaire du ms. ne mentionnant pas *Luceat laudis,* on peut en induire que le rédacteur n'y a indiqué, selon son habitude, lorsqu'il s'agit de pièces à pluralité de texte, qu'un seul des deux textes en présence.

Notre remarque, suivant laquelle la foliation respective d'*Organizanter* et de *Luceat* est défavorable à une exécution simultanée, ne tient pas debout, à la suite d'un examen plus pré-

cis de l'emplacement qu'occupaient ces deux voix dans le ms. L'index numérique de Coussemaker, en contradiction avec le catalogue thématique, mais d'accord avec les données de Reuss (suivi par Wolf) place, en effet, *Organizanter contine* au fol. 14b et non 14a.

C'est ce placement qui en fait aussi la voix principale, bien qu'elle soit d'un niveau légèrement inférieur (clef d'*ut* 2ᵉ ligne) à *Luceat laudis* (clef d'*ut* 1ᵉ ligne), et qui explique pourquoi le rédacteur de l'index originaire l'a choisie, de préférence à cette dernière, pour désigner l'ensemble de la pièce.

Le ms. de la Trémoïlle contenait, en son fol. 10, d'après l'index qui en a été conservé, une composition désignée par l'incipit *Organizanter*. Sans aucun doute, cette pièce se confond avec celle de Strasbourg (cf. E. Droz et G. Thibault, *Un Chansonnier de Philippe le Bon*, dans *Revue de Musicologie*, février 1926, p. 5. et fac-similé de l'index).

Nº 22. — AMOUR ME FAYT.

M. le Dr Besseler nous fait remarquer, à juste titre, que ce morceau est écrit en *tempus imperfectum*, *prolatio major* (et non *minor*). Il pense qu'il y a plus de probabilité pour que le travestissement ait comporté le texte *Solem stella parit* signalé par Reuss (suivi par Wolf). Dans ce cas, l'indication, par de Coussemaker, du travestissement *Quam pulchra es* résulterait d'une confusion avec le nº 23, *Tota pulchra es*, qui figurait au recto du feuillet adjacent (16a).

Nº 23. — TOTA PULCHRA.

Cette pièce figure aussi, sous le voile de l'anonymat, aux fol. 136b — 138a du ms. 3232a de la Bibl. de Munich (communiqué par M. le Dʳ Dèzes).

Nº 24. — FUYES DE MOY.

Cette ballade figure aussi, à 2 voix, sans paroles, dans un ms. de Melk (cf. F. Ludwig *Die Quellen der Motetten aeltesten Stils; Archiv fuer Musikw.*, V (1923-1924), p. 283, note 1 (p. 284)).

Le ms. de la Trémoïlle contenait, au fol. 45, d'après l'index qui en a été conservé, une pièce intitulée *Fuies de moi*, qui se confond fort vraisemblablement avec celle de Strasbourg (cf. E. Droz et G. Thibault, *Un Chansonnier de Philippe le Bon*, dans *Revue de Musicologie*, février 1926, p. 7 et fac-similé de l'index).

D'après une remarque de M. le Dr Besseler, la 2e note serait *ré* et non *mi*, comme l'indique très clairement, mais peut-être erronément, de Coussemaker, dans son catal. thém.

N° 26. — ONQUES NE FUSI.

D'après M. le Dr Besseler, la mesure de ce morceau est certainement le *tempus imperfectum, prolatio major.*

M. le Dr Besseler note la singularité du travestissement religieux de ce virelai profane, dans lequel on rencontre des imitations de chants d'oiseaux *(fi ozi).*

N° 27. — QUESTA FANCIULLA.

Cette pièce se retrouve encore au fol. 58b du ms. 3232a de la Bibl. de Munich. Elle y est dissimulée sous le travestissement d'un Kyrie à 3 v. (discantus et ténor en notation noire; contra en notation blanche ajouté après coup) (communiqué par M. le Dr Dèzes).

M. J. Wolf reproduit la version instrumentale de *Questa fanciulla* qui se trouve dans Paris, Reina, 6771, dans son *Handb. der Notationsk.* II (1919), pp. 253 ss., en notation ancienne et en transcription moderne, en juxtaposant à cette dernière la version vocale de Florence, Bibl. Laur. Cim. 87.

N° 30. — IMPUDENTER.

M. le Dr Besseler nous fait remarquer que les compositions existantes de Ph. de Vitry qui se trouvent (anonymes) dans les mmss. d'Ivrée et de Cambrai ont été signalées pour la première fois par M. le Prof. Ludwig, dans son travail: *Die Quellen der Motetten aeltesten Stils (Archiv. f. Musikw.* IV, 282 et 283 ss).

M. Besseler émet, peut-être non sans raison, des doutes quant à l'attribution à Vitry du motet *Impudenter* par le scribe de Strasbourg (cf. *Archiv. f. Musikw.*, VII (1925-26), p. 192).

Recherchant, dans le répertoire du XIV[e] siècle, les motets anonymes qui peuvent ou doivent être légitimement attribués à Philippe de Vitry, le même auteur arrive à un total de 8 à 9 pièces, dont les titres suivent :

a) Oeuvres de jeunesse figurant dans le *Roman de Fauvel* (1316) :
   1) *Orbis orbatus — Vos pastores* (douteux).
   2) *Firmissime — Adesto sancta.*
   3) *Tribum — Quoniam secta.*
   4) *Garrit Gallus — In nova fert.*

b) Autres œuvres:
   5) *Douce playsence — Garison.*
   6) *Colla jugo — Bona condit.*
   7) *Tuba — In arboris.*
   8) *Cum statua — Hugo.*
   9) *Vos quid — Gratissima.*

Nous renvoyons au magistral travail du Dr Besseler *(Studien zur Musik des Mittelalters,* II *(Archiv. f. Musikw.,* VIII, (1926-27), pp. 187 s., 192 ss., 198) pour les motifs qui militent en faveur de ces attributions, ainsi que pour l'indication des manuscrits dans lesquels figurent ces motets.

Ceux qui sont intercalés dans le *Roman de Fauvel* ont été publiés en fac-similé par P. Aubry, en 1907.

Ont été publiés en partition, jusqu'à ce jour: *Firmissime* (par Wolf, *Kirchenmusikal. Jahrb. XIV*, 1899; les 18 premières mesures par Besseler, dans l'étude citée, II, p. 193); *Tribum* (par Wolf, *Mensural-Not.* III, n° 78); *Douce playsence; Tuba; Colla jugo; Vos quid* (par Besseler, dans *Archiv. f. Musikw.* VII, p. 249, et VIII, pp. 245, 247, 250).

M. le Dr Besseler a bien voulu nous donner les précisions suivantes concernant la version du ms. d'Ivrée. Ce n'est pas le

fol. 5 tout entier qui a été arraché, mais seulement la partie où se trouvent les trois dernières portées. Le début du ténor a été préservé et est identique à celui d'Apt, fol. 14a. Le *tenor (solus)* de Strasbourg, formé au moyen de la combinaison du *tenor* et du *contraténor* d'Apt, se retrouve tel quel dans Ivrée, fol. 5a.

M. le Dr Besseler nous signale enfin que le ms. de Berne, Bibl. Bongarsiana A 421, contient, au fol. 18a (par où il commence, les feuillets précédents ayant disparu), un nouveau contraténor *(De virtutibus)* destiné à notre motet (cf. Wolf, *Gesch. der Mens.-Not.*, I, p. 210, et Besseler, *Stud. zur Musik des Mittelalt. I*, dans *Arch. f. Musikw.*, VII (1925), p. 206).

N° 32. — VENI CREATOR.

Binchois a composé une pièce à 3 voix sur le texte *Quem terra, pontus, ethera* : elle se trouve dans Venise, Bibl. Marc. IX, 45, fol. 38b-39a (cf. Besseler, *Stud. zur Mus. des Mittelalt.*, dans *Archiv. f. Musikw.*, VII (1925), p. 237).

N° 33. — MOLENDINUM DE PARIS.

Cette pièce a été publiée en partition par Ch. Van den Borren, dans son étude: *La musique pittoresque dans le ms. 222 C 22 de Strasbourg* (cf. *Bericht ueber den Musikwiss. Kongress. Basel*, 1924; éd. Breitk. et H., 1925).

P. S. — Cf., à propos de cette pièce, l'important *Post-Scriptum* du n° 134 ci-dessus (AMIS DOULS VIS).

N° 41. — REVIEN ESPOIR.

Le ms. de la Trémoïlle contenait, au fol. 27, d'après son index alphabétique, une pièce intitulée *Reviens espoir* qui se confond très probablement avec celle de Strasbourg (Cf. E. Droz et G. Thibault, *Un chansonnier de Philippe le Bon*, dans *Revue de Musicologie*, février 1926, p. 7 et fac-similé de l'index).

N° 47. — ADDO PLASIER.

Cette pièce se retrouve, anonyme, dans Munich, 3232a, n° 43, fol. 26a, sous le travestissement *Virgo beata salusque parata* (cf. Dèzes, *Zeitsch. f. Musikwiss.*, X, 2, nov. 1927, p. 81).

N° 52. — CE QUI VOL PENSE.

Cette pièce figurait également, d'après l'index qui a été conservé, au fol. 13 du ms. de la Trémoïlle, sous le titre : *De ce que fol* (cf. E. Droz et G. Thibault, *Un Chansonnier de Philippe le Bon*, dans *Revue de Musicologie*, février 1926. p. 6 et fac-similé de l'index).

Le hasard de nos recherches dans un dossier de papiers posthumes de Fétis appartenant à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles (n° 27.932 du catalogue) nous a fait tomber sur la copie de la notation originale d'une version inconnue (à 3 voix) de cette pièce (le texte se borne à l'incipit: *De ce que fol pense*, placé au discantus). La mise en partition qui accompagne cette copie porte comme titre: *Chanson française de Gand*. Vérification faite, cette dernière est l'une des deux chansons que Fétis a «découvertes au parchemin de la couverture d'un registre des archives de Gand». Les exemples musicaux extraits par Fétis de l'une de ces pièces, sans qu'il en cite le titre, coïncident, en effet, avec les mes. 4 ss., et 10 et 11 avant la fin de *De ce que fol pense*.

La copie de l'autre chanson, qui figure également dans le dossier susdit, ne comporte aucun texte, bien que Fétis lui donne pour titre : *Pour ma dame que Dieu gart*, dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* (p. CXCVII) qui introduit la 1° édition de sa *Biographie universelle*. Seule, la lettre *S* figure au début du discantus. Comment expliquer cette contradiction? (Cf. encore, sur le fragment ms. de Gand, Fétis, dans l'*Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, 1840, p. 131 et dans la *Revue de la musique religieuse populaire et classique* de Danjou, III (1847), p. 364).

N° 61. — ET IN TERRA.

M. le Dʳ Dèzes nous signale la ressemblance entre le supérius de cet *Et in terra* et celui d'un *Et in terra* à 3 v., qui figure aux fol. 78b-79a du ms. 3232a de la Bibliothèque de Munich. Le supérius du Dr Dèzes est plus fleuri que celui de Strasbourg: sans doute s'agit-il d'une version plus abondamment figurée d'un seul et même thème liturgique.

D'après une communication de M. le Prof. F. Ludwig, l' *Et in terra* de Strasbourg est attribué, dans un fragment manuscrit, nouvellement découvert, à PELLISSON, nom déjà connu par un *Patrem* du ms. d'Apt, dont il est l'auteur (n° 47, fol. 40a-42b).

N° 70. — DAME PLASUR.

D'après ce que nous signale M. F. Kammerer, le n° 27 de Prague, XI, E, 9, fol. 258a (= 11a, d'après Wolf, *Mens.-Not.*, I, p. 189), *Scone es si bouen allen vrouwen* pourrait bien n'être, à en juger d'après l'incipit des deux discantus, qu'un travestissement de la pièce de Strasbourg, *Dame plasur.*

N° 72. — JOUR AU JOR LA VIE.

1) Le ms. de la Trémoïlle contenait, fol. 31, d'après l'index qui en a été conservé, une pièce intitulée *Jour a jour la vie*, qui se confond vraisemblablement avec celle du ms. de Strasbourg (cf. E. Droz et G. Thibault, *Un Chansonnier de Philippe le Bon*, dans *Revue de Musicologie*, février 1926, p. 7 et fac-similé de l'index).

2) *Jour au jor* se retrouve, anonyme, aux fol. 46b-47a du ms. 3232a de la Bibl. de Munich. La pièce y est plus ou moins dissimulée sous un travestissement (supérius: *Christus rex pacificus; Tenor canitur de flandorum jor la vie; Antitenor* différent du contra du codex Reina (Paris, 6771); *Triplum)* (Communiqué par M. le Dʳ Dèzes).

3) M. Dèzes donne un fac-similé et une transcription en notation moderne de la version de Munich, dans la *Zeitschr. f. Musikw.* X, 2, nov. 1927, pp. 99 ss.

N° 73. — DANTUR OFFICIA.

M. le Dr Besseler reproduit *in extenso* le texte du «triplum» *Dantur* et du «motetus» *Quid scire*, dans *Arch. f. Musikw.*, VII (1925), p. 192.

N° 82. — ET IN TERRA.

M. le Prof. F. Ludwig nous signale que cet *Et in terra* se retrouve encore, sous une forme un peu différente, dans un fragment ms. nouvellement découvert.

N° 83. — ADIEU MA TRES BELLE.

Ce morceau se retrouve, sous le nom de *Wintzois*, et sous le travestissement *(A)ve corpus cristi carum*, au fol. 5a du ms. 3232a de la Bibl. de Munich (communiqué par M. le Dr Dèzes.)

N° 91. — HAREU HAREU JE LA VOY.

Le ms. de la Trémoïlle contenait, au fol. 11, d'après l'index qui en a été conservé, un motet intitulé *Hareu, hareu, je la*, qui se confond vraisemblablement avec celui du ms. de Strasbourg (cf. E. Droz et G. Thibault, *Un Chansonnier de Philippe le Bon*, dans *Revue de Musicologie*, février 1926, p. 4 et facsimilé de l'index).

N° 100. — APPOLLINIS.

Le ms. de la Trémoïlle contenait en son fol. 1, d'après l'index qui en a été conservé, une composition intitulée *Zodiacum*. Etant donnée la parenté entre ce ms. et celui de Strasbourg, il n'est pas téméraire de conjecturer qu'il s'agit, dans les deux cas, d'une seule et même pièce désignée, dans le ms. de la Trémoïlle, par le «motetus» *Zodiacum* (cf. E. Droz et G. Thibault, *Un Chansonnier de Philippe le Bon*, dans *Revue de Musicologie*, février 1926, p. 6 et fac-similé de l'index; *Zodiacum* se trouve au fol. 65a de Str. et non au fol. 6, comme le disent par erreur les auteurs de cette étude).

Il reste encore des traces d'*Apollinis* dans le fragment mutilé 658 de la Bibliothèque de l'Université de Padoue (cf. Besseler, dans *Archiv. f. Musikw.*, VIII, p. 233). Le motet *Apollinis*

est cité dans un traité de l'époque qui se trouve actuellement à Breslau (*Ibid.*, p. 236, note 6).

N° 101. — PAR MAINTES FOYS.

La pièce anonyme à 3 voix *Par maintes fois ai oy recorder*, qui figure *sub n°* 8 (fol. 17A) dans les fragments de Cambrai 1328, est un motet qui n'a rien à voir avec le «virelai» de Chantilly et de Strasbourg (Cf. Ludwig, *Archiv. f. Musikw.*, 1923, p. 286, note 2).

M. le Dr Karl Dèzes nous communique que la pièce de Strasbourg se retrouve, à 2 voix, anonyme, aux fol. 27b-28a du ms. 3232a de la Bibl. de Munich. Cette version, entièrement conforme à *Der may mit liber zal* de Wolkenstein est, comme celle-ci, transposée à la quarte supérieure.

N° 102. — DE FORTUNE.

1) Le ms. de la Trémoïlle contenait, fol. 21, d'après l'index qui en a été conservé, une pièce qui commençait par *De fortune*, et qui se confond vraisemblablement avec celle de Strasbourg (cf. E. Droz et G. Thibault, *Un Chansonnier de Philippe de Bon*, dans *Revue de Musicologie*, février 1926, p. 6 et fac-similé de l'index. — Cet article ne mentionne pas la concordance avec Strasbourg).

2) *De fortune* est reproduit en notation moderne, par M. F. Ludwig, dans le vol. I des *Oeuvres complètes de Machault* (cf. *Publikationen aelterer Musik, I. Jahrg., I. Teil*, Breitk. et Haertel, 1926, *Ballade 23*, p. 25. M. Ludwig indique, à cet endroit, encore d'autres sources que celles mentionnées plus haut.)

N° 106. — JE LANGUIS D'AMOR.

1) Cette pièce se retrouve, de plus, partiellement, au fol. 242b du Codex de Parme (cf. Besseler, *Stud. z. Musik des Mittelalters*, I, dans *Archiv. f. Musikw.*, VII (1925), p. 232).

2) Nous avons attribué, par erreur, la *prolatio major* à ce morceau. C'est donc *prolatio minor* qu'il faut lire.

3) D'après ce que nous communique M. Kammerer, la version purement littéraire de cette pièce, dans le ms. de Rohan, n'a de commun que le refrain avec le texte de Flor. Panc. 26 et de Paris, Reina, 6771.

Nos 110 et 111 — COLLA JUGO et BONA CONDIT.

On retrouve ce motet, en une version à 3 voix (avec ténor *Libera me Domine)*, dans l'un des deux fragments (fol. 1), qui ont été conservés du ms. de la Trêmoïlle (cf. E. Droz et G. Thibault, *Un Chansonnier de Philippe le Bon*, dlns *Revue de Musicologie*, février 1926, p. 3, et la reproduction de ce motet, en fac-similé, annexée à cet article).

M. le Dr Besseler le reproduit en partition, sous le nom de Philippe de Vitry, dans ses *Studien zur Musik des Mittelalters*, II *(Archiv. f. Musikw.*, 1926-27, Heft 2, pp. 247 ss.; pour l'attribution à Ph. de Vitry, cf. p. 192 et 194)

No 115 — TRIBUM.

1) M. le Dr Besseler croit pouvoir attribuer ce motet à Philippe de Vitry (cf. *Archiv. f.Musikw. VIII*, p. 192).

2) Le fait que les valeurs ont été réduites à leur moitié dans la version de Strasbourg (une semibrève pour une brève) doit être mis en rapport avec cet autre fait que, dans l'intervalle entre la rédaction de la version du *Roman de Fauvel* et celle de la version strasbourgeoise, le *tempo* des valeurs fondamentales avait subi un ralentissement considérable, en sorte que si l'on avait maintenu l'ancienne notation, l'interprétation du morceau eût été défigurée, par excès de lenteur.

3) Le *triplum «Tribum quem non abhorruit»* est cité dans un traité anonyme qui appartient à la Bibl. de l'Université de Pise, IV, 9(La Fage, *Ess. de diphth.*, 386). M. F. Ludwig l'a, de plus, retrouvé sur une feuille volante du XVe siècle appartenant à la Bibl. d'Etat de Munich(Fragments musicaux: zum Kasten D IV zu (31) clm 5362): il y figure en notation noire diminuée,

comme dans Strasbourg (cf. Ludwig, *Die Quellen der Motetten aeltesten Stils*, *Arch. f. Musikw.*, 1923, p. 280, note 1).

4) Le ms. 19606 de la Bibliothèque Royale de Belgique (rouleau de parchemin), dont l'existence nous a été signalée par le Dr Besseler, qui la tenait lui-même de Don Borghezio, contient, en son recto, *sub* n° 3, une version de ce motet *(Tribum que non ab horruit — Quoniam tecta — Tenor: Merito)*, dans une notation en valeurs diminuées identique à celle de Strasbourg.

N° 116. — ESPOIR ME FUIT.

Le ms. de la Trémoïlle contenait, fol. 27, d'après l'index qui en a été conservé, une pièce intitulée *Espoir me fuit*, qui se confond, selon toutes probabilités, avec celle du ms. de Strasbourg (Cf. E. Droz et G. Thibault, *Un Chansonnier de Philippe le Bon*, dans *Revue de Musicologie*, février 1926, p. 7 et *facsimilé* de l'index).

N° 119. — SE VOUS N'ETES.

Cette pièce est reproduite en notation moderne, par M. F. Ludwig, dans les *Oeuvres Complètes de Machaut (Publikationen aelterer Musik, I. Jahr., I. Teil*, Breitk. et Haertel, 1926; *Rondeau 7*, p. 56). — M Ludwig mentionne, à cet endroit, encore d'autres sources que celles que nous avons indiquées plus haut.

Nos 122 et 123. — PORTIO NATURE et IDA CAPILLORUM.

Le ms. de la Trémoïlle contenait, fol. 2, d'après l'index qui en a été conservé, un motet désigné par l'incipit *Yda capillorum*, qui se confond sans aucun doute avec celui de Strasbourg (Cf. E. Droz et G. Thibault, *art. cité*, p. 6 et fac-similé de l'index).

N° 128. — ORSUS VOUS DORMES.

Le fragment ms. n° 658 de la Bibliothèque de l'Université de Padoue contient la conclusion du cantus, le ténor et le contraténor de cette pièce (cf. Besseler, dans *Archiv. f. Musikw.* VIII, p. 233).

CHAPITRE IV.

LES COMPOSITIONS DU CODEX DE STRASPOURG REPRODUITES PAR DE COUSSEMAKER.

Nous nous bornerons ici à des indications purement externes, nous réservant d'aborder l'étude interne de ces pièces dans un autre travail, lorsque la possibilité nous sera donnée de les publier en partition, soit par fragments, soit dans leur totalité.

Les compositions reproduites par de Coussemaker sont au nombre de 52. Ce chiffre correspond au quart environ des morceaux contenus dans le manuscrit de Strasbourg. Le choix de Coussemaker s'est porté principalement sur les compositions dont le nom de l'auteur figurait dans le codex; en ordre subsidiaire, sur une dizaine de pièces anonymes qui offraient certaines particularités intéressantes au point de vue du texte littéraire *(Apollinis; Comes flandriae)*, de la notation *(Molendinum; Virginis meritum)*, de la structure technique *(Der Krepsgang, etc.)* ou du pittoresque *(Tuba gallicalis)*.

La mise en partition de ces 52 morceaux présente de nombreuses difficultés qui, à part quelques cas exceptionnels, proviennent moins de la complexité de la notation en soi, que de la corruption du texte musical, soit dans la copie de Coussemaker soit, plus vraisemblablement, dans le manuscrit original.

Dans la table qui suit, l'absence d'indication quant au nombre de voix, signifie que l'on a affaire à des pièces à 3 voix.

TABLE ALPHABETIQUE DES COMPOSITIONS DU CODEX DE STRASBOURG RECUEILLIES PAR DE COUSSEMAKER (1)

Incipits ou titres	Nom des auteurs	(2)	(3)
Adieu aprille	Nic. de Merqs	28 (195)	69
*Adieu ma tres belle	Binchois	10 (83)	36
Amors forga	Nicolas de Merqs	27 (124)	68
*Apollinis (4 voix)	(Anonyme)	13 (100)	42
Bele voilés	Cameracy	30 (126)	71
Bien puist	Binchois	34 (204)	77
Coment porray	C. Liebert	35 (206)	78
Comes flandriae	(Anonyme)	46 (37)	96
De bon parole	Nucella	20 (149)	56
De pris par vous **(rondellus)** (4)	(Anonyme)	43 (131)	88
E ardo in fuge (2 voix)	Anthonius clericus apostolicus	19 (159)	55
*Esclave	Binchois	33 (193)	76
Et in terra	Henri Hessmann	7 (43)	24
Et in terra	Zeltenpferd	9 (59)	32
Et in terra	Richart	21 (148)	58
*Et in terra	Boquet	26 (178)	66
Fuga trium temporum	I. de Climen (tenor J. Cornelii)	8 (56)	32
*Ida capillorum (4 voix) (5)	Henricus - Egidius de Pusiex	12 (123)	40
*Impudenter	Phil. de Vitry	5 (30)	20
Jay grant	G. Dufay	39 (130)	82
Jay mis ce rondelet(Der Krepsgang)	(Anonyme)	44 (133)	92
*Je languis d'amer **(viroletus)**	(Anonyme)	47 (106)	100
Je voy ennuy (?)	Grimache	6 (35)	23
*La merchi	Binchois	32 (154)	75
*Las coment	Nic. de Merqs	29 (190)	70
*Las conferax(=que feray-je)(2v.)	G. Dufay	11 (90)	37
*Mille bon jours	G. Dufay	40 (202 et 213)	84
Min frow	Alanus	17 (156)	53
Min herze	Mri Alani	16 (146)	51
*Molendinum de Paris	(Anonyme)	49 (33)	104
Musicorum **(Rex rondelorum)**	(Anonyme)	48 (186)	102
Onques depuis	Io. Carlay	24 (125)	64
*Patrem (4 voix)	Prunet	1 (8)	2
*Patrem	Cameraco	31 (194)	72
Patrem	Lampens	41 (182)	86
*Porraye	G. Dufay	37 (129)	80
*Portio nature (4 voix) (6)	Henricus - Egidius de Pusiex	42 (122)	38
*Portugaler (2 voix)	G. Dufay	38 (191)	81
*Rex Karole	Phil. Roytlart	2 (10)	14
Sanctus	Eg. de Thenis	23 (201)	62
Sanctus	H. de libero castro	45 (55)	93
*Se la fare (=face)	G. Dufay	36 (128)	79
Sen vous pour moy	Alanus	18 (181)	54

(1) La table dressée par de Coussemaker suit l'ordre numérique. L'ordre alphabétique nous a semblé préférable. Nous avons pourvu d'un astérique les pièces qui se retrouvent dans d'autres manuscrits.

(2) Numéros attribués par de Coussemaker, et, entre parenthèses, nos du cat. thém.

(3) Pages, dans la copie de Coussemaker.

(4) D'après le catal. thém. (No 131), ce **rondellus** semble n'être que la suite de **Tres douls** (No 42 de Coussemaker). En réalité, il y a là 2 pièces différentes (rondelli), mais avec communauté de ténor et de contraténor.

(5) Ne fait qu'un avec **Portio nature.**

(6) Ne fait qu'un avec **Ida capillorum.**

Incipits ou titres	Nom des auteurs	(2)	(3)
*Si vos saviés (2 voix)	Cesaris	25 (151)	65
Sonorum	Heinricus	3(13bis)	17
Stella pia (2 voix)	Henr. Hessmann de Argentorato	14 (120)	47
Sy tiefstich	Egidius de Thenis	22 (173)	61
Tres douls **(rondellus)**	(Anonyme)	42 (131)	88
*Tribum que non abhorruit	(Anonyme)	52 (115)	110
Tuba (Virgo dulcis etc.)	Henr. de libero castro	15 (138)	48
Tuba gallicalis	(Anonyme)	51 (139)	109
Virginis meritum	(Anonyme)	50 (106)	180
Virgo dulcis (1)	Henr. de libero castro	15 (138)	48
Voléa scavoir	Merqs	4 (17)	19

(1) cf. **Tuba.**

CONCLUSIONS.

Nous ne croyons pouvoir mieux faire, avant de formuler nos conclusions, que de mettre sous les yeux du lecteur un index alphabétique systématiquement ordonné du contenu de notre codex. Avec les renseignements complémentaires que renferment ses diverses colonnes, il forme un tableau synoptique parfaitement clair, qui va nous servir de base de démonstration et lui permettre de contrôler sans peine l'exactitude de nos dires. Les renvois aux différents numéros du catalogue thématique analysés plus haut le mettront à même, d'autre part, de nous suivre à travers le détail de nos investigations, et de se rendre compte, par le menu, de l'intérêt considérable que présentait le manuscrit de Strasbourg, au point de vue de l'histoire de la musique, tant générale que particulière.

TABLE ALPHABETIQUE DES COMPOSITIONS CONTENUES DANS LE MANUSCRIT DE STRASBOURG.

Incipits ou titres	Auteurs	Voix	N°s c.th.	Prés. ds. autres man.	Arrang. instrument.
Addo plasier		2	47-185	Munich, 3232a. Peut-être partiell. dans Vienne, 2777?	
Adieu aprille † (1)	N. de Merqs	3	195		
Adieu la bele		3	171		
Adieu ma tres belle †	Binchois	3	83	Trente, an.; Munich 3232a	Buxh. Orgelb. (?)
Agnus dei		3	65		
Alanus cum tenore et contr.	Alanus	3	62		
Alleerbaer wensch		3	205	Escorial	
Almachtig got herr (alias Benedicite)*(2)		1	114	Différ. ms. XVe siècle	Fundam. de Paumann
A mes amours (travesti en **Ave decus**)		3	136		
Amis douls vis		3	134	Ivrée (v. **Molend.**)	
Amors forga †	N. de Merqs	3	124		
Amour me fayt (travesti en **Quam pulchra**)		3	22	Paris, Reina; Modène;	
Appollinis – Zodiacum†		4	100	Ivrée; Barcelone; Padoue	
A solis ortu		3	145		
Aspre refus (travesti en **Ave virgo**)		3	51		
Ave maris stella		3	175		
Ave regina		3	18		
Ave regis filia		1	6		
A vous moiry		2	135		
Bele voliés †	Cameracy	3	126		
Benedicamus		3	74		
Bien puist †	Binchois	3	204		
Bis gruest Maria	H. Laufenburg	1	207		
Bona condit (voir **Coita jugo**)					
Bonjour très bon an		3	81		
Bonte Beauté*	(J. Cesaris)	3	203	Florence, Panc. 26 (J. Cesar)	
Bonté cor en armes (trav. **Beata es virgo**)		3	121	Paris (Reina).	
Byen plorer doy		2	153		
Caciando per gustare* (trav. en **Salve mater Jesu**)	(N. Zacharias)	1	7	Modène; Florence, Pal. 87.	
Cen mon chier		3	143	Prague?	

(1) La croix † indique les morceaux reproduits par de Coussemaker.
(2) L'astérisque * indique les publications modernes.

Incipits ou titres	**Auteurs**	**Voix**	**N°s c.th.**	**Prés. ds. autres man.**	**Arrang. instrument.**
Ce qui voi pense (travesti: **Surge anima**)*	G. de Machault(?) (P. des Molins)	3	52	Paris, 568 et Reina(4 v.); Chantilly; Cambrai; Londres, Mac Veagh; Flor. Panc., 26; Gand.	
Chelle dont ma joie		2	150	Apt; Cambrai; Ivrée; La Trémoïlle.	
Colla jugo subdere - Bona condit*	(Ph. de Vitry)	4	110-111		
Combien que		3	45	Paris (Reina).	
Combien qui la		3	34		
Coment porray †	C. Liebert	3	206		
Comes flandriae †		3	37		
Corde natus		3(?)	113		
Dame plasur		2	70	Prague ?	
Dantur officia		3	73	Apt; Ivrée	
De bleu de vermeil		3	184		
De bon parole †	Nucella	3	149		
De fortune (travesti en **Rubus ardens**)*	(G. de Machault)	3	102	Paris, 22546 et Reina (an.); Chantilly (4v.; an.)	
De gentis vita		2	140	Chantilly	
Der summer kumt(travestissement de **Talent m'a pris**)		2	92	Prague; Ivrée.	
De toute flours *	(G. de Machault)	4	168	Paris, 22546 (3 v.); 568 (3 v.); Reina (4 v.); Florence, Panc. 26 (3 v.); Modène (3 v.).	
Dicant nunc judei		3	28		
Dominus vobiscum		1	3	Répertoire grégorien	
E ardo in un fugo †	Anthonius clericus apostolicus	2	159		
Egredere Emanuel		3	107		
En ce gracious temps	(Jacopinus Selesses)	3	79	Paris, Reina (Selesses); Modène (Selesses); Padoue (anon.)	
En tres dous (travesti en **Felix dei genitrix**)		3	13	Paris (Reina).	
Esclave puistil †	Binchois	3	193	Rome, Vatican (Binchois); Escorial (an.) Munich 3232a;	Buxh. Orgelb. (?)
Espérance		3	117	Paris, 568; Prague.	
Espoir me fuit		2	116	Cambrai, 1328.	
Et in spiritu		3	192		
Et in terra		3	12		
Et in terra		1	14		
Et in terra †	Heinricus Hessmann	3	43		
Et in terra †	Zeltenpferd	3	59		
Et in terra		3	60	Apt; Ivrée; Padoue; frgm. Fleischer.	
Et in terra	(Pellisson)	3	61	Apt.	
Et in terra		3	66		
Et in terra - Splendor patris		3	82	Apt; Barcelone.	
Et in terra		3	94		
Et in terra (fuga)		3	109		
Et in terra †	Richart	3	148		

Incipits ou titres	Auteurs	Voix	Nos c.th.	Prés. ds. autres man.	Arrang. instrument.
Et in terra †	Bocquet	3	178	Bologne 37 (Bosquet)	
Et in terra		3	179		
Et in terra	(Frater Antonius de Civitate)	3	183	Bologne, 37; Munich 3224; id. 3232a.	
Et in terra		3	196		
Exultat mea vena	Jugis Philomena	1	42		
Flous pris honnour		3	63	Paris (Reina).	
Fuga trium temporum†	J. de Climen-J. Cornelius (tenor)	3	56		
Fuyes de moi (travesti en **Quam pulchra es**)		3	24	Paris (Reina); Prague (2 voix); Melk (2 v.)	
Genad trut frowlin rein (=Willkomen)		2	77	Vienne (Mondsee-Handschr.)	
Gent corps		2	142		
Gente corps		3	162		
Hareu, hareu, je la voy		3	91	Part. dans Bamberg.	
Herte mi		2	189		
He tres douls rossignol	(Borlet)	1(?)	53	Chantilly (3 v.)	
Hoer liepstu frow		1	48	Vienne.	
Ich sach den meygen*		3	71	Prague (2 v.)	
Ich schouwen		3	161		
Ich suffzen von herte		1	209		
Ida capillorum — Portio nature †	Mgr. Henricus — Egidius de Pusiex	4	122-123	Chantilly (anon.); Ivrée (anon.)	
Impudenter	Phil. de Vitry (?)	3	30	Apt; Berne; Ivrée(an.)	
In ganzen freude		3	157		
In min herz		3	88		
Ist der wol billich		3	58		
Jay grant †	G. Dufay	3	130		Buxh. Orgelb.
Jay mis ce rondelet †		3	133		
Je comincz		3	25		
Je fortune(Hé fortune?)		2	69	Paris; Prague.	
Je languis d'amour †		3	106	Paris, Reina (3 v.) et 568 (2 v.); Prague (2 v.); Florence, Panc. 26 (3 v.); Parme.	
Je loy amor	(Binchois)	3	163	Oxford (Binchois)	Buxh. Orgelb. (?)
Je ne puis		3	199		
Je ne requiers de ma dame	(Nicolas Grenon)	2	170	Modène; Parme.	
Je voy ennui de ma dame †	Magr. Grimache	3	35		
Jour au jor la vie (trav. en **Ave virgo**)	G. de Machault?	3	72	Paris; Reina (4 v., an.)et 568 (2 v., an.); Florence, Panc., 26(3 v., an.); Londres (3 v.,an.); Munich 3232a	
Jude Jhesum traditor		3	108		
Kyrie magne deus		3	4		
Kyrie pascale		3	65		
Kyrie		3	147		

Incipits ou titres	Auteurs	Voix	N°s c.th.	Prés. ds. autres man.	Arrang. instrument.
Kyrie		1	169		
La gracieuse plaisance		2	36		
La grant dolour		3	15		Buxh. Orgelb. (?)
La merchi†	Binchois	3	154	Escorial (anon.)	
Lardan desier		3	188		
Las coment porray je†	N. de Merques	3	190	Escorial (anon.)	
Las conferax (=que feray-je) †*	G. Dufay	3	90	Oxford	
Lasso (travesti en **Dilectus meus**)	(F. Landino)	3	104	Paris, Reina (Landino); Florence, Pal. 87 (Landino), et Panc. 26 (Landino).	
Le don d'amours		3	46		
Le somer (souvenir) de vous dame		3	132	Paris, Reina (2 v.)	
Luceat laudis		1	21		
Ma duce mor		2	186		Buxh. Orgelb. (?)
Malgre jelouJe		3	160		
Me de pris †		3	131		
Me feres fous		3	187		
Melancholya		3	158		
Mille bonjours †*	G. Dufay	3	202-213	Escorial; Paris, 4379; Munich 3232a.	Buxh. Orgelb. (?)
Min frow, min frow †	Alanus	3	156		
Min herz wil alzit (travesti: **Quam Pulchra**)	Alanus (contratenor d'Ivaldanus)	3	146		
Molendinum de Paris †*		3	33	Paris, 568 (3 v., variantes); Ivrée.	
Mon cuer pleure	(Pierre Fontaine)	3	177	Paris, Reina (Fonteine); Oxford (P. Fontaine).	
Mundi cursus		2	39		
Musicorum inter collegia †		3	165		
Ne vous voiliés		3	19		
O frow lieplich (Die nachtigall)		2	57		
O ho ho ho ho ho venari nunc.		3	9		
O Maria maris stella		3	211		
Onques depuis †	Jo. Carlay	3	125		
Onques dyre ne vout		3	97		
Onques ne fu (trav. en **O benigna**)		3	26	Paris (Reina).	
Organizanter contine		2	20		
Or sus vous dormes (trav. en **Ave stelle**)		3	127	Paris, Reina et 568 ; Londres, 29,987; Ivrée; Padoue, 658.	
Or tost		3	105		
Or tost alarme		4	67		
O zi min *		2	118	Prague.	
Patrem omnipotentem†	Prunet	4	8	Apt; Padoue 684.	
Patrem		2	78		

Incipits ou titres	Auteurs	Voix	Nos e.th.	Prés. ds. autres man.	Arrang. instrument.
Patrem		3	86		
Patrem	(Tailhandier)	3	87	Apt; Barcelone.	
Patrem (fuga cum 24 pausis)		3	89		
Patrem		2	95		
Patrem		2	164		
Patrem		3	176		
Patrem†	Lampens	3	182		
Patrem†	Cameraco	3	194	Bologne, 37.	
Par fortune		3	167		
Par maintes foys(travesti en Ave virgo) *	G. de Machault? ou (Jo. Vaillant).	3	101	Chantilly (Vaillant) ; Munich, 3232a; Vienne (version de Wolkenstein).	
Par ton partier		3	38		
Pièce sans paroles		?	210		
Plaignez mon cuer		3	49		
Por grief		2	50		
Porraye †*	G. Dufay	3	129	Oxford; Paris, Reina; Escorial.	
Portugaler †*	G. Dufay	2	191	Munich, 3232a.	Buxh. Orgelb.
Puisque je n'ay	(Jacobus Vide)	3	172	Oxford	
Questa fanciulla (trav. en Est illa)	(F. Landino)	3	27	Florence, Pal. 87(Landino) et Panc. 26(Landino); Munich 3232a	Paris, Reina (anon.)
Quod chorus		3	103		
Quo vulnerata	(Hubertus de (Psalinis)	2	174	Oxford (Ub. de Psalinis).	
Revien espoir		3	41		
Rex Karole †	Philipp. Roy!lart	3	10	Chantilly (4. v.)	
Salve celestis ros		1	16		
Salve mundi divina (domina?)		1	5		
Salve regina		1	1	Répertoire grégorien	
Salve regina cum duobus discantibus		3	64		
Salve regina cum fuga		2	93		
Sanctus de 6o tono		3	29		
Sanctus fuga		2	44		
Sanctus †	H. de libero castro	3	55		
Sanctus cardinalium		2	68		
Sanctus		3	84		
Sanctus †	Egidius de Thenis	3	165-201		
Schack melodye (trav. en Pulchra, etc.)		33	99		
Se fortune		3	96	Se confond peut-être avec Jour au jor la vie, représenté dans d'autres mss.	
Se la fare (face) †*	G. Dufay	3	128	Oxf. ; Tr.; Rome ; Pav.; Wolf.	Buxh. Orgelb.
Sen vous pour moy (trav. Lux jucunda)	Alanus	3	181		
Se vous n'etes *	(G. de Machault)	3	119	Paris, 22546 (2 v.) ; Prague (2 v., anon.); Florence, Panc. 26 (2 v.); Modène(2 v., an.)	
Sind willekomen		1	196-200	Vienne et Munich.	

Incipits ou titres	Auteurs	Voix	Nos c.th.	Prés. ds. autres man.	Arrang. instrument.
Si vos saviés †	Cesaris? (Passet?)	2	151	Bologne, 37 (3 v., Pa set)	
Sol ich so unrecht		2	137		
Sonorum varietas †	Heinricus	3	13bis		
Soyes lies et menes		3	76-112	Prague (2 v.)	
Soyt tart tempre(trav. en O pulchra)		4	152	Paris (Reina); Modène (3 v.); Prague(2 v.)	
Stella pia †	Henr. Hessmann de Argentorato	2	120		
Sunt festa	Heinr. Laufenburg	1	208		
Sy Heflich ys †	Egidius de Thenis	3	173		
Tenor	H. de Libero castro	1	2		
Tota pulchra es	(Arn. de Lantins)	2	23	Bologne, 37(4 v.); Oxford (3 v.); Bologne, 2216 (3 v., anon.); Munich, 3232a.	
Tres douls amis †		3	131		
Tribum que non abhoruit †*	(Ph. de Vitry?)	3	115	Paris (Fauvel); Bruxelles.	Londres, 28850.
Trurr		3	54		
Tuba gallicalis †*		3	139		
Veni creator spiritus		3	32		
Veni redemptor		4	144		
Veni sancte spiritus		4	31		
Versuch min dienst		2	75-141		
Vexilla regis		1	11		
Victime pascali		3	212		
Virginis meritum †		3	180		
Virgo dulcis atque pia (tuba) †*	H. de Libero castro	3	138		
Virgo flandria vel virgo mater		3	98		
Voles scavoir †	Merqs	3	17		
Von fremden stimmen		1	155		
Wol mir ich weis		2	40		
Woluf, lieben gesellen*		1	97	Vienne; Munich.	
Woluf, woluf		3	80		

L'examen de ce tableau, complété par les données de détail qui figurent dans notre analyse du catalogue thématique, établit que le codex de Strasbourg contenait, en tenant compte du No 13bis, un total de 207 compositions, se décomposant comme suit :

1) 21 pièces à 1 voix;
2) 35 pièces à 2 voix;
3) 138 pièces à 3 voix;
4) 9 pièces à 4 voix;

5) 4 pièces dont le nombre de voix est douteux ou indéterminable (1).

Si, du total de 207, on soustrait les 21 pièces à 1 seule voix, il reste, en tout, 186 pièces polyphoniques.

Les pièces à 1 voix — les moins intéressantes du recueil —, n'ont donné lieu, de la part de Coussemaker, à aucune sélection. On doit donc les considérer comme perdues, à part:

1°) les quatre mélodies allemandes *Almechtig, Hoer liepstu; Sind willekomen; Woluf, lieben* et le discantus italien *Cacciando* qui se retrouvent dans d'autres manuscrits du temps.

2°) un certain nombre de mélodies qui, transcrites en notation neumatique ou mesurée, appartiennent avec certitude ou probabilité au répertoire grégorien *(Ave regis filia; Dominus vobiscum; Et in terra; 2 Kyrie; Salve celestis ros; Salve mundi; Salve Regina; Vexilla regis).*

Sont perdus, jusqu'à preuve du contraire, les lieds allemands *Bis gruest; Ich suffzen; Von fremden;* les cantilènes latines *Luceat laudis* et *Sunt festa,* le *Tenor* d'Heinricus de Libero Castro.

Parmi les 186 compositions polyphoniques recueillies par les compilateurs du manuscrit, il faut faire trois parts :

A) Celles qui ont été copiées par de Coussemaker.

B) Celles qui, non transcrites par de Coussemaker, se retrouvent dans d'autres manuscrits du temps.

C) Celles que l'on doit tenir pour définitivement perdues, jusqu'à preuve du contraire.

(1) Les chiffres ci-dessus ne sont probablement pas définitifs. Ainsi il se peut fort bien que les Nos 20 et 21 du catalogue thématique **(Organizanter et Luceat)** ne forment en réalité qu'un seul motet à 3 voix, au lieu d'une pièce à 2 voix et une pièce à 1 voix, cas auquel il y aurait lieu de réduire à 34 le nombre des pièces à 2 voix, à 20 celui des pièces à 1 voix, et d'élever à 139 celui des morceaux à 3 voix. D'autres modifications de ce genre sont encore présumables.

Reprenons successivement chacune de ces rubriques :

A) les 52 compositions recueillies par de Coussemaker comportent 2 groupes:

a) Celles qui, ne figurant dans aucun autre manuscrit du temps, ont été, grâce à cette sélection, préservées d'une perte définitive. Elles sont au nombre de 31 et comprennent :

1) 9 compositions sur des textes latins religieux:

1) Et in terra, d'*Hessmann.*
2) Et in terra, de *Richart.*
3) Et in terra, de *Zeltenpferd.*
4) Patrem, de *Lampens.*
5) Sanctus, d'*Egidius de Thenis.*
6) Sanctus, d'*Heinricus de Libero Castro.*
7) Stella pia d'*Heinricus Hessmann de Argentorato.*
8) Virgo dulcis, tuba d'*Heinricus de Libero Castro.*
9) Virginis meritum, *anonyme.*

2) 3 compositions sur des textes latins profanes :

1) Sonorum varietas, d'*Heinricus.*
2) Comes flandrie, *anonyme.*
3) Musicorum, *anonyme.*

3) 12 compositions sur textes français :

1) Bien puist, de *Binchois.*
2) Bele voliés, de *Cameracy.*
3) Onques depuis, de *Jo. Carlay.*
4) J'ay grant, de *Dufay.*
5) Je voy ennui, de *Grimache.*
6) Coment porray, de *G. Liebert.*
7) Adieu aprille, de *N. de Merques.*
8) Amors forga, de *N. de Merques.*
9) Volés scavoir, de *N. de Merques.*
10) J'ay mis ce rondelet, *anonyme.*
11) Tres douls ami, *anonyme.*
12) Me de pris, *anonyme.*

4) 3 compositions sur texte allemand :

1) Min frow, d'*Alanus.*
2) Min herz, d'*Alanus.*
3) Sy lieflich, d'*Egidius de Thenis.*

5) 2 compositions sur texte italien :

1) E ardo, d'*Anthonius clericus apostolicus.*
2) De bon parole, de *Nucella.*

6) 2 compositions purement instrumentales:

1) Fuga, de *J. de Climen* et *J. Cornelius.*
2) Tuba gallicalis, *anonyme.*

b) Celles que l'on peut encore retrouver, actuellement, dans d'autres manuscrits, avec ou sans variantes. Elles sont au nombre de 21. Nous ne les citerons point ici, nous bornant à renvoyer le lecteur à la *Table alphabétique des compositions du codex de Strasbourg recueillies par de Coussemaker,* où nous les avons désignées par des astérisques.

B) Lorsque, des 186 compositions polyphoniques que contient le codex de Strasbourg, l'on soustrait les 52 pièces copiées par de Coussemaker, il reste un total de 134 morceaux. Parmi ces derniers, nous en avons trouvé 45 qui figurent avec certitude dans d'autres manuscrits et dont, en conséquence, l'on n'a point à déplorer la perte (1). Il est possible que ce chiffre puisse être dépassé à l'avenir, par suite de nouvelles identifications.

Il se peut fort bien, par exemple, qu'un certain nombre de pièces religieuses du manuscrit de Strasbourg — fragments de messe ou motets — se confondent avec des morceaux existant encore dans d'autres codices. Mais ici, les investigations sont infiniment plus difficiles, en raison : 1°) de ce que les compositions de cette espèce ont, par nature, un caractère beau-

(1) Il y a souvent des variantes de manuscrit à manuscrit, mais comme elles ne portent que sur des points de détail, elles n'ont qu'une importance secondaire.

coup moins «individualisable» que les morceaux profanes (1)
2°) de ce que la pratique, courante pendant la période qui nous occupe, de traiter un thème liturgique au supérius, en le paraphrasant et le variant, crée fréquemment des analogies purement apparentes, et par conséquent trompeuses, surtout lorsque l'on ne dispose, pour la comparaison, que d'incipits de faible étendue.

Nous renvoyons à la *Table alphabétique des compositions contenues dans le manuscrit de Strasbourg* le lecteur qui désire se rendre compte en bloc des identifications auxquelles nos recherches ont abouti.

C) Il résulte de ce qui précède, qu'environ 90, parmi les 186 pièces polyphoniques du codex de Strasbourg, ont disparu, jusqu'à preuve du contraire. Elles se décomposent comme suit : environ 22 fragments de messe, environ 20 motets latins religieux ou profanes, environ 33 compositions sur texte français, 11 sur texte allemand, 5 inclassables.

Il est malaisé de mesurer avec précision l'étendue de la perte que cela constitue, si l'on se place au point de vue de la qualité et de l'intérêt historique des compositions disparues. On peut croire que de Coussemaker s'est surtout laissé guider par ces dernières considérations, dans la sélection qu'il a faite. Il n'est cependant pas interdit de supposer qu'il n'a point été infaillible et qu'il a pu laisser échapper un certain nombre de pièces qui eussent complété d'heureuse manière l'idée d'ensemble et de détail que l'on doit se faire du manuscrit de Strasbourg.

Ce dernier apparait, en somme, comme l'un de ces grands recueils internationaux qui, rédigés aux confins du XIVe et du XVe siècle, marquent la transition entre l'*ars nova* du XIVe siècle et celui du XVe. L'*ars nova* du XIVe siècle est essentiellement national, c'est-à-dire français ou italien. Celui du XVe

(1) Par exemple, les **Et in terra**, les **Patrem** ou les **Ave regina** foisonnent dans la plupart des manuscrits de l'époque, tandis qu'une chanson comme **Se la face ay pale** ne se rencontre que dans un nombre restreint de codices, ce qui rend le contrôle beaucoup plus aisé.

tend de plus en plus à s'internationaliser. Des facteurs nouveaux entrent en jeu pour réaliser cette tendance: le facteur anglais, avec le génial Dunstable; le néerlandais, avec cette brillante pléiade de chanteurs pontificaux qui atteint son point culminant avec G. Dufay; enfin l'allemand qui, pour plus modeste qu'il soit en ses débuts, n'en apporte pas moins de grandes promesses d'avenir.

Notre codex est un témoignage vivant de la juxtaposition et de la fusion de ces divers éléments nationaux. Seul l'anglais manque à l'appel. Comme on doit s'y attendre, les textes latins abondent dans le manuscrit de Strasbourg. Sur les 214 numéros du catalogue thématique, on trouve 83 compositions latines, dont 20 environ paraissent être de nature profane et le restant, soit 63, d'essence religieuse. Parmi ces dernières, 36 sont des fragments de messe. Pas une seule messe entière: nous sommes à l'époque où l'on na pas encore pris l'habitude de composer des messes entières en contrepoint (1).

Le nombre de textes français fait à peu près exactement pendant à celui des textes latins: notre codex en compte 84. Ce nombre élevé n'a pas de quoi surprendre, si l'on considère que cette compilation a été rédigée dans une région proche de celle que Philippe de Vitry, Guillaume de Machault et, plus tard, Dufay et Binchois ont illustrée par leurs innovations. Les compositions allemandes sont au nombre de 26, ce qui n'a rien d'étonnant, étant donnée l'origine rhénane du recueil.

Il y faut ajouter 4 pièces néerlandaises. L'Italie n'est représentée que par 5 morceaux. Mais son influence n'en apparaît pas moins très appréciable, plus spécialement dans le domaine de la notation. L'école rhénane naissante semble, en effet, s'être intéressée de façon toute particulière aux finesses de la notation italienne, comme on peut en juger notamment par l'*Et in terra* de Zeltenpferd. Intérêt d'ailleurs tout transitoire, car, comme on

(1) Comme on le sait, la **Messe de Tournai** et la **Messe de Machault**, qui appartiennent au XIVe siècle, sont des phénomènes exceptionnels.

ne l'ignore point, la notation française, plus claire et plus méthodique, finit par l'emporter sur l'italienne, et c'est elle seule que l'on retrouve dans les adjonctions postérieures du manuscrit, à savoir dans ces pièces en notation blanche qui y ont été incorporées approximativement vers le milieu du XV° siècle.

Dans quatre cas environ, il ne nous a pas été possible de déterminer d'une façon précise à quelle langue l'on avait affaire. Enfin, 6 compositions doivent être considérées comme purement instrumentales.

Il nous reste à signaler toute une série de cas dans lesquels on note la pratique curieuse — au demeurant aussi vieille que le monde — du travestissement des textes. Le travestissement d'un texte français en allemand ne se rencontre qu'une seule fois (1). Mais il n'y aurait rien d'impossible à ce que ce cas ne fût point isolé, le rédacteur du manuscrit ayant sans doute négligé, à plus d'une reprise, de rappeler les «timbres» originaires dans sa copie. Un chiffre beaucoup plus élevé — 19 — s'observe en ce qui regarde le travestissement latin de textes profanes français, italiens ou allemands. Il s'agit, le plus souvent, de prières à la vierge, ou de fragments du Cantique des Cantiques (2). Il serait intéressant d'étudier de près ces curieuses adaptations. Il n'est peut-être pas interdit d'induire a priori, du simple fait de leur existence que les «arrangeurs» de cette époque attachaient une réelle valeur vocale à ces mélodies, dont une réaction excessive contre la théorie de l'«a capella» a sans nul doute exagéré le caractère instrumental, au cours de ces vingt dernières années.

Notons, pour finir, quelques particularités relatives à la mesure des morceaux contenus dans le codex de Strasbourg. Trois d'entre eux sont écrits en notation non mesurée (neumes

(1) Travestissement de **Talent m'a pris** en **Der summer kumt** (N° 92 du cat. thém.)
(2) Pour le détail, voir, passim, la **Table alphabétique des compositions contenues dans le ms. de Strasbourg.**

allemands). Parmi les autres, il faut distinguer entre : 1°) les pièces en notation noire; 2°) les pièces en notation blanche; 3°) les pièces en notation mixte (1):

1) *Pièces en notation noire.*

Dans 33 cas, il ne nous a pas été possible de déterminer la mesure d'après les incipits, ceux-ci étant trop brefs.

Le *tempus imperfectum, prolatio major* (6/8 en valeurs diminuées) se présente avec certitude dans 30 cas, avec probabilité dans 26 cas.

Le *tempus imperfectum, prolatio minor* (2/4 en valeurs diminuées) s'offre dans 21 cas avec certitude, dans 15 cas avec probabilité.

Tempus perfectum, prolatio minor (3/4 en valeurs diminuées): 15 cas certains, 7 cas probables.

Tempus perfectum, prolatio major (9/8 en valeurs diminuées): 1 cas probable.

2) *Pièces en notation blanche:*

Tempus imperfectum, prolatio minor (2/4): 4 cas certains. 5 cas probables.

Tempus imperfectum, prolatio major (6/8): 2 cas certains.

Tempus perfectum, prolatio minor (3/4): 26 cas certains; 8 cas probables.

Dans 6 cas, l'incipit n'a pu nous révéler la mesure des morceaux.

3) *Pièces en notation mixte.*

Tempus imperfectum, prolatio major (6/8): 6 cas certains.

Tempus imperfectum, prolatio minor (2/4): 2 cas certains.

Tempus perfectum, prolatio minor (3/4): 1 cas certain.

Mesure indéterminable dans un seul cas.

Il résulte en bloc de cette statistique, que la mesure dominante est, dans les parties les plus anciennes du manuscrit (no-

(1) Noire, rouge et blanche; noire et rouge; noire et blanche. Nous groupons parmi les pièces en notation blanche celles où la notation noire n'intervient que passagèrement dans un ensemble où domine la blanche.

tation noire et notation mixte), le *tempus imperfectum, prolatio major* (6/8) et, dans la partie la plus récente (notation blanche), le *tempus perfectum, prolatio minor* (3/4), ce qui est conforme, en tout et pour tout, à ce que l'on avait pu observer jusqu'à présent, dans les manuscrits musicaux du XIVe et du XVe siècle.

L'évolution la plus typique, à cet égard, se produit dans la chanson profane française. Sous l'empire de l'*ars nova* du XIVe siècle, ce genre s'appuie principalement sur la mesure en 6/8, exceptionnellement sur celle en 2/4, ou sur celle en 3/4. Dans la période intermédiaire entre 1400 et 1450, la dernière de ces trois mesures prend peu à peu le pas sur les deux autres, en sorte que la grande majorité des rondeaux et ballades de l'époque de Dufay et de Binchois est écrite en ternaire simple. Pendant la seconde moitié du XVe siècle, on abandonne insensiblement le 3/4 pour adopter le *tempus imperfectum, prolatio minor* (2/4), (1) qui, traité avec une certaine carrure, deviendra la mesure-type de la chanson française classique du XVIe siècle.

La musique religieuse n'offre point des caractères rythmiques aussi nets que la chanson profane. Il est pourtant intéressant de noter que, tant sous le régime de la notation noire que de la notation blanche, les parties de la messe qui nécessitent une déclamation plus ou moins rapide, comme le Gloria et le Credo, s'écrivent avec prédilection dans le *tempus imperfectum, prolatio minor* (2/4). Mais ce sont là des anticipations que l'on jugera peut-être superficielles et prématurées en ce que, s'écartant de l'analyse purement externe, elle empiètent sur ce domaine interne, dont l'étude ne peut être réellement féconde qu'à condition de placer sous les yeux du lecteur tout ou partie des œuvres que l'on prend à témoin.

CH. VAN DEN BORREN.

(1) Busnois semble avoir été, ici, le principal initiateur.

ERRATA ET ADDENDA.

1) ERRATA.

ANNALES, LXXI; 7e SERIE; TOME 1; LIVR. 3-4.

P. 347 Ligne 11, lire *Lippmann*, au lieu de *Lippman*.

P. 348 Dernière ligne, lire *Wolf*, au lieu de *Wolff*.

P. 353 Les nos 211 et 212 attribués respectivement par de Coussemaker à *Victime paschali* et à *Mille Bonjour* sont erronés: en réalité, c'est *212* et *213* qu'il aurait dû mettre, le no 211 ayant déjà été attribué par lui à la pièce *O Maria maris stella*.

P. 359 Note 3, ligne 2, lire *noire* au lieu de *blanche*.

P. 369 Le second numéro qui doit être attribué à *Mille bonjours*, de Dufay, est *213* et non *203*.

ANNALES, LXXII; 7e SERIE; TOME 3; LIVR. 3-4.

P. 279 Ligne 3, en remontant, lire *fol. 94* au lieu de *fol. 64*.

P. 287 Observation 2, 3e ligne, lire *fol. 176b* au lieu de *fol. 2a*.

P. 288 Ligne 3, lire *factorem* au lieu de *factorum*.

P.290 Dernière ligne, lire *I. M. G.* au lieu de *I. M. C.*

P. 292 Observation 2, ligne 3, lire *fol. 59b* au lieu de *fol. 29b*.

P. 303 Ligne 16, supprimer *du* au commencement de la ligne.

2) ADDENDA.

ANNALES, LXXI; 7e SERIE; TOME 1; LIVR. 3-4.

P. 349 Pour être complet, il convient de mentionner une dernière description du ms. de Strasbourg, signalée récemment par M. F. Ludwig *(Archiv f. Musikw.*, V, p. 284, note 2) et qui a pour auteur Paul Ristelhuber. Elle figure dans la *Bibliographie alsacienne (1869)* de ce dernier, parue en 1870 (p. 117 ss.) — Cette description, que nous avons pu consulter à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, n'apporte aucun élément nouveau à ce que nous savons déjà de notre manuscrit.

P. 366 Ajouter :

(Frater Antonius de Civitate)

dans l'Index alphabétique originaire, colonne des noms d'auteurs, 5e ligne en remontant.

P. 371 Ajouter:

(Tailhandier)

dans la colonne des noms d'auteurs, 1ère ligne.

TABLE DES MATIERES

—:—

Prière d'adresser la correspondance au secrétaire, M. Paul Rolland, 59, rue De Witte à Anvers, et les volumes à la Bibliothèque, 31 rue Mutsaert à Anvers.